Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 6 (598)

4 ФЕВРАЛЯ 1934

ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ПРОГРАММА ДЕЙСТВИИ

XVII с'езд ВКП(б) подводит итоги победоносного строительства социализма в нашей стране. Рабочий класс СССР, колхозное крестьянство и все трудящиеся считают эти победы своими победами, завоеванными под руководством партии и ее гениального вождя т. Сталина реагируя на эти свои победы новым под'емом творческих сил, соцсоревнованием и ударничеством, новым под'емом трудовой героики.

Нет ни одного уголка на земном шаре, где бы победоносное строительство социализма в СССР не воодушевляло и не поднимало на борьбу с капиталистами все новые и новые массы рабочих и трудящихся.

Вождь партии и мирового пролетариата тов. Сталин в своем историческом докладе дал отчет рабочим и трудящимся нашей страны, отчет пролетариям и трудящимся всех стран о победах социализма. Отчет включил в себе незабываемый рапорт побед, достижений победоносного продвижения социализма в СССР.

Работники культурных областей нашей социалистической стройки никогда не забудут классических формулировок тов. Сталина относительно под'ема материального положения и культуры трудящихся. В этих формулировках заключена неисчерпаемая программа дальнейшей работы.

Тов. Сталин перечисляя достижения советской культуры, указал и на рост числа кинотеатров, киноустановок и кинопередвижной сети СССР с 9.800 единиц в 1929 г. до 29.200 единиц в 1933 году. Он отметил это как одно из достижений советской культуры.

Было бы ошибочным думать, что, отмечая в разделе достижений нашу работу, тов. Сталин не распространил на нее своей справедливой и сокрушительной критики недочетов, которую он дал в применении к некоторым другим областям хозяйственной и культурной работы СССР. Его призыв ко всем большевикам, ко всем рабочим и колхозникам СССР — не зазнаваться, не успокаиваться, а мобилизоваться на новую работу и борьбу с недочетами, ошибками, косностью и отсталостью — касается в равной степени и нас, кинематографистов.

Все работники советской кинематографии должны применить к себе эти требования вождя. Не взирая на наши отдельные достижения по созданию собственной технической и сырьевой базы кинематографии, сравнительно быстрому освоению и продвижению звукового дела, по производству отдельных значительных кинопроизведений, сравнительно успешному развитию советской кинохроники, созданию нового вида кинофильм,—учебно-технических и военно-оборонных и т. д. и т. д., — недостатков и прямых прорывов у советской кинематографии еще непочатый край. У нее в первую очередь все еще выпирает основной недостаток: весьма слабая организация руководства, недостаточное овладение техникой кинопроизводства и приемами киномастерства. На этой основе в кинематографии пышно расцветают канцелярско-бюрократические методы работы и руководства. Не овладев основным процессом производства кинокартин, как процессом не только техническим, но, главным образом, творческо - производственным, — многие работники стараются отделаться от него потоком бумаг и неконкретных словесных излияний. Обезличка и уравниловка становятся спутниками этих методов работы. Только в самое последнее время подготовка сценариев как основа производства кинокартин начала ставиться по-настоящему, по-большевистски началась организация этого дела и руководство им. А до этого, в течение ряда лет, сценарным делом организаторы и руководители производства почти совершенно не занимались и, как правило, ежегодно, в начале запуска в производство картины, обнаруживалось отсутствие сценариев. «Стоило только по-большевистски приложить на этом участке некоторые усилия, начать конкретно руководить, как кинематографические организации к началу текущего года имели уже у себя свыше 60 готовых сценариев, среди которых отдельные поднимаются до уровня значительных драматургических произведений.

Внедрение некоторой организации в сценарное дело — только НАЧАЛЬНЫЙ шаг на пути этой работы. Огромная масса заготовленных сценариев качественно еще очень слаба. Они требуют серьезных переделок, большой творческой работы над ними. Тут начинают сказываться все отрицательные свойства канцелярско-бюрократических методов работы. Сценарии передаются в лучшем случае писателю или писателю и режиссеру, а руководители и организаторы кинопроизводства стоят от этого дела в сторонке и ждут «результатов», т. е., по существу говоря, полагаются на самотек и строят расчеты на штемпелевке уже готовой работы писателя и режиссера.

Доклад вождя нашей партии и мирового пролетариата тов. Сталина является грозным предостережением для людей такого склада, для представителей канцелярско - бюрократического метода руководства в области сценарного дела.

Бич канцелярско-бюрократических методов руководства, за редким исключением, продолжает у нас господствовать и в области с'емочного процесса. После утверждения сценария последний передается постановочной группе, и руководители за редким исключением отстраняются от конкретного руководства этим процессом, а считают для себя обязательным иметь дело только с готовым ИТОГОМ постановки. В результате — все недочеты и идеологические ошибки, которые как раз и совершаются в ходе этого процесса, остаются во-время не выявленными, и кинорудоводство становится перед фактом уже готового заснятого на пленку кинопроизведения, когда зачастую внести серьезные изменения и исправления уже не представляется возможным.

Еще более суровые требования на основе указаний тов. Сталина мы должны пред'явить себе в области наших точных работающих на индустриальных основах производств — в области кинофотохимической промышленности (по тресту ФОКХТ) и промышленности киномеханической (по тресту Киномехпром). Здесь, в этих молодых и недавно освоенных производствах, вместо того, чтобы всеми процессами организаций конкретно руководить, строить их по-новому рационально, используя передовой опыт передовых отраслей промышленности, у нас изо дня в день практикуются все отрицательные стороны обанкротившихся методов руководства. А ведь и в этих новых областях кинематографии мы имеем уже отдельные подчас значительные достижения, на основе которых, если работать по-настоящему, по-сталински, можно было бы иметь блестящие показатели.

На наших пленочных фабриках мы имеем ухудшение качества продукции. Пленка позитивная и негативная поливается нестандартными эмульсиями; в одной коробке можно найти пленку которая имеет различный по качеству полив.

Сортировщики и упаковщики пленки обмеривают потребителя, благодаря чему при с'емках получается порча заснятых кусков.

Механические свойства основы пленки — низкосортные. Резка и перфорация пленки неравномерная, вследствие чего при печатании звуковых фильм деформируется звук и уничтожаются результаты творческих усилий наших киномастеров.

Фотоподложка бумажными фабриками (системы Наркомлеса) дается недоброкачественная. Даже при хорошем поливе ее эмульсией и точной резке это дает огромнейший брак.

Фасовка химикатов, идущих на обработку фотоснимков, также далеко неудовлетворительна по своему качеству.

Проекционные киноаппараты (заводы ВООМП — системы Наркомтяжпрома) в большинстве своем изготовляются небрежно: станины и части неправильно пригнаны, запасные части некомплектны, качество обработки деталей далеко неудовлетворительно. И наоборот, те же аппараты, изготовляемые теми же заводами на импорт, имеют хорошие технические качества и тщательную отделку.

Звуковые приставки, которые изготовляются и на этих заводах, а также и на заводах Киномехпрома системы ГУКФ, страдают теми же вопиющими недостатками. Усилительные устройства для звукопроекторов, изготовляемые заводами Киномехпрома, не взирая на всю точность, делаются наспех, без надлежащего технического контроля. В совокупности эти недостатки отражаются на качестве показа наших фильм на экране.

Вот почему, следуя указанию вождя нашей партии и мирового пролетариата тов. Сталина, мы должны, не медля ни одной минуты, все, как один, взяться за вопросы организации руководства киноделом, поставить их по-большевистски, по-сталински, должны поднять организационный вопрос до уровня политического вопроса.

Пути для осуществления этой задачи указаны нам гениальным продолжателем ленинского дела — тов. Сталиным. Главное ПОДБОР ЛЮДЕЙ И ПРОВЕРКА ИСПОЛНЕНИЯ.

В киноделе, пожалуй, больше чем в каком-либо другом деле, крепко привились те две породы людей, которых сокрушительно критиковал в своем блестящем докладе тов. Сталин.

Это неисправимые бюрократы и канцеляристы и «честные» болтуны.

Первая категория людей пытается организовать производство, руководить канцелярско-бюрократическим путем, путем написания циркуляров, путем дачи бумажных директив. Бюрократы и канцеляристы проходят мимо живых нужд кинопроизводства, ведут расстановку сил по своему образу и подобию и, конечно, не проверяют исполнение.

«Честные болтуны» пытаются отделаться от запросов кинопроизводства, от запросов, пред'являемых ростом страны, и по сути дела идут по пути самотека. Только те кинорудоводители, руководители с'емочных групп, ХПО, кинофабрик, трестов и основные руководящие кадры ГУКФ не будут выбиты из производства, которые руководят зарождением темы, которые подбирают для ее осуществления писателей, сценаристов и руководят ими, которые это руководство осуществляют конкретными указаниями, конкретной помощью в составлении сценариев, которые непосредственно руководят организацией с'емочного процесса и в ходе с'емок устраняют ошибки, вносят исправления.

Только такие руководители фотохимического и киномеханического производства нужны нашему делу, которые сумеют удовлетворить качеством своей работы требованиям, пред'явленным ко всем нам XVII с'ездом и гениальным вождем нашей партии и мирового пролетариата тов. Сталиным.

XVII с'езд предложил всем парторганизациям руководствоваться в своей работе положениями и задачами, выдвинутыми в докладе тов. Сталина.

Только выполнив все эти условия, только взяв за основу всех своих работ все указания т. Сталина, только проводя в работе железную трудовую дисциплину (ибо часть наших барски-чванливых работников и до сих пор считает эту дисциплину для себя не обязательной), только непрерывно развертывая самокритику во всех областях нашего дела, только неустанно борясь с оппортунистическими влияниями, еще не изжитыми в кинематографии, борясь с большевистской непримиримостью — мы, советские кинематографисты, окажемся на высоте задач нашей великой эпохи, выполним постановления XVII партс'езда и призывы нашего гениального вождя.

образ Ленина

„Знамя побед"

Ласковые и немного прищуренные, очень умные, очень зоркие и пронизывающие глаза.

Хорошая улыбка светлому, солнечному дню — первая прогулка по кремлевскому двору, после болезни.

Вот он, близкий, родной, любимый, такой простой и такой большой человек.

Хочется снова и снова смотреть эти волнующие кинодокументы — неповторимый вклад советской кинохроники в историю революции.

Мы мало снимали Ленина при жизни, и история не простит этого советской кинематографии. Вот почему каждый метр негатива с изображением Ленина — большое богатство революции. Внимательно и бережно нужно его хранить.

Из кинодокументов о живом Ленине слагается первая половина картины «Знамя побед», выпущенная Союзкинохроникой. Авторы фильмы, режиссер Соловьев и ассистент Петерсон, расположили эти документы, в хронологической последовательности событий.

Образ Ленина пронизывает каждый шаг революции. Вот он — страстный и зовущий на втором конгрессе Коминтерна. Вот он на закладке памятника Карлу Марксу, на параде Всеобуча. Вот он дома, у окна, смотрит на поднятый и преобразуемый им мир.

Документы о живом Ленине обрываются 1924 годом. Горки, Зима. Мороз. Слезы на глазах превращаются в льдинки. Колонный зал Дома союзов. Рыдающая Клара Цеткин...

И потом — клятва Сталина продолжить дело ушедшего вождя. И победить.

Вторая половина картины — об этих победах. Об индустриальных гигантах о новом селе и новых людях, рожденных первой пятилеткой. О первом годе второй пятилетки.

Сжато и лаконично показано то, над чем работала хроника за все эти годы стройки. Мы снова видим Никиту Изотова, деда Мороза, снова встречаем старых знакомых, лучших людей побеждающего социализма.

Это органическое продолжение документов о Ленине. Образ живого Ленина вырисовывается с новой силой. Без этих материалов он был бы неполон. Ибо образ Ленина живет в наших победах. Ибо Ленин — знамя этих побед, наглядно воплощающих образ вождя.

Все эти годы кинохроника упорно исправляет ошибку, допущенную десять лет назад. Отражая героические дни нашей эпохи, она дорисовывает образ Ленина.

Картина «Знамя побед», несомненно убеждающая обилием и жизненностью собранных в ней фактов, все же только схема этого великого образа.

Она была выпущена для показа участникам траурного заседания в Большом театре, посвященного десятилетию со дня смерти Ленина.

Нужно, чтобы собранные в ней документы о живом Ленине увидели широкие массы зрителя.

Для этого следует по-настоящему творчески поработать над второй половиной картины, подобрать более яркий материал, сделать ее более насыщенной и отточенной и после этого бросить фильму «Знамя побед» на экраны страны.

Р. МИЛЛИН

МХАТ СМОТРИТ „ГРОЗУ"

На-днях состоялся просмотр фильмы «Гроза», организованный ГУКФ для артистов МХАТ им. Горького и МХАТ 2.

Экранизация одного из самых замечательных произведений Островского, осуществленная режиссером Ленинградской кинофабрики т. В. Петровым, вызвала огромный интерес у работников театра, особенно у заслуженных исполнителей «Грозы» на сцене.

В ряде выступлений была отмечена режиссерская и операторская работа, игра актеров, музыка. Особенно высоко оценил фильму «Гроза» народный артист Республики И. М. Москвин.

РАБОТАТЬ ЛУЧШЕ, РАБОТАТЬ ПО-СТАЛИНСКИ

УКАЗАНИЯ ВОЖДЯ — В ОСНОВУ РАБОТЫ

Коллектив Московского кинокомбината включился в проработку материалов XVII партийного с'езда

29 января в лаборатории, в ХПО творческих работников и на слете ударников технической базы фабрики был проработан отчет тов. Сталина XVII с'езду о работе ЦК ВКП(б).

Работники кинокомбината особое внимание обратили на указания вождя о культурном росте нашей страны, о росте культурных запросов трудящихся.

Наша кинематография еще недостаточно полно отвечает растущим культурным потребностям. Работать лучше, работать по-сталински обязались работники фабрики.

Вся сеть партийной учебы фабрики переключилась на проработку с'ездовских материалов.

Кроме существующей сети политучебы, организованы еще два политкружка для беспартийных по проработке материалов XVII с'езда партии.

В бараках со строительными рабочими фабрики проводятся беседы о XVII с'езде.

Все цеха фабрики обеспечены беседчиками.

Р. З.

РЕШЕНИЯ С'ЕЗДА В МАССЫ

На фабрике «Рот фронт» Межрабпомфильм в день открытия с'езда проведены митинги, прошедшие при большой активности. Проведены общие собрания в день опубликования доклада тов. Сталина. Предварительно проработано содержание доклада тов. Сталина. 2 февраля состоялась беседа с творческими работниками, режиссерами и ассистентами о работах с'езда и докладе т. Сталина. Все парторги и выделенные товарищи ежедневно в обеденные перерывы и в часы политучебы проводят по цехам беседы, проводятся громкие читки материалов с'езда.

М. Б.

ПЕРЕДВИЖКА ГОТОВА

★ Московский опытно-экспериментальный завод изготовил к XVII с'езду промышленный образец звуковой кинопередвижки.

★ Ленинградский завод Киномехпрома доставил в Москву к 25 января два комплекта усилительных устройств к звуковой кинопередвижке. Усилительное устройство может работать и на переменном и на постоянном токе.

Все агрегаты усилительного устройства вместе с электропатефоном и динамиком умещаются в двух изящных чемоданах.

★ Одесский завод к 25 января выпустил улучшенный образец узкопленочника.

★ Самарский завод разработал улучшенный тип фонаря «Летучая мышь».

Таким образом, трест Киномехпром выполнил в основном свои обязательства к с'езду.

Е.

ФОКХТ РАПОРТУЕТ

ФОКХТ и ряд его фабрик обязались досрочно к XVII с'езду выполнить январский план по выпуску продукции.

Выполнила свое обязательство фабрика химикалиев (№ 3). Она на 25 января выполнила план на 101 проц.

На 102 проц. выполнила январский план по выпуску фотобумаги к XVII партс'езду фабрика № 4.

Фабрика № 7 на 25 января выполнила январский план по фотобумаге на 125 проц., по пластинкам на 110 проц.

Мастерская измерительных приборов при фабрике № 1 досрочно к 26 января выпустила: сенситометров Х и Д — 2 шт., термостатов — 1 шт., приборов для измерения нормальных источников света — 15 шт., сенситометров клиновых Эдер-Гехта — 18 шт., и одну экспериментальную модель для определения толщины эмульсии.

Переяславльская фабрика кинопленки и ФОКХТ обязались к XVII партс'езду дать не менее 200 тысяч метров узкой ацетатной пленки. Обязательство выполнено.

За декабрь и 25 дней января Переяславльская фабрика выпустила 245 тысяч метров узкой ацетатной пленки.

Переконструирован перфорационный аппарат, и Переяславльская фабрика выпускает сдвоенную перфорированную узкую пленку. Это вдвое повышает производительность оптического копировального аппарата.

Срок гарантийного хранения узкой ацетатной пленки доведен до 2 месяцев без ущерба для ее качества.

Но, к сожалению, не все предприятия ФОКХТ и не по всем пунктам выполнили обязательство к XVII партс'езду.

Переяславльская фабрика не сумела обеспечить достаточно выполнение январского плана по негативу.

Трест не смог обеспечить пуск полузаводской установки на Переяславльской фабрике по выработке трифенил- и трикрезил-фосфата.

Не обеспечено еще и такое качество пленки, которое бы полностью соответствовало техническим условиям.

Ш.

НОВАЯ КИНОБАЗА

Союзэкран, выполняя обязательства к XVII партс'езду, добился ликвидации финансового прорыва.

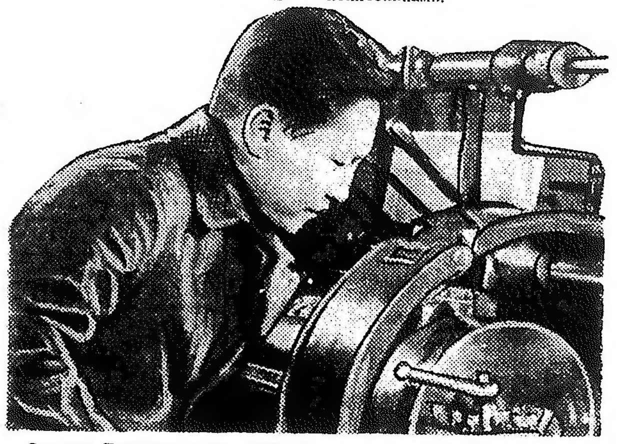
Всем кинотеатрам Союзэкрана дан план на первый квартал 1934 года и утвержден промфинплан на весь 1934 год. Закончена организация базы узкопленочных кинопередвижек в Москве и Харькове.

Сделана модель судна пловучей кинобазы и составлен ее проект.

ДВЕ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Фабрика Союзкинохроники закончила производство двух колхозных короткометражных фильм.

Реж. Я. Посельский сделал фильму «Люди» из жизни колхозников. Режиссер М. Слуцкий закончил картину «Две лишних буквы», — фильма рассказывает, как незаможники Украины стали теперь заможными, т. е. зажиточными колхозниками.



Студент Промакадемии в лаборатории за учебой. Кадр из Союзкинохроники к XVII с'езду. Режиссер Венжер, оператор Сегаль

КИНОПОЕЗД — С'ЕЗДУ

31 декабря в двенадцать часов без десяти минут кинопоезд сдал последнюю фильму — «Товарищ прокурор» — фильму о лучшем ударнике советского транспорта т. Парфенове. Фильму делали: реж. Бубрик и Гуров по сценарию А. Сафронова, опер. Соловьев и Шумятин. Сверхударные темпы производства фильмы не повредили качеству. «Товарищ прокурор» появился на всесоюзном экране. Этой чести удостаиваются пока еще немногие работы поезда.

К Азовско-Черноморской краевой партконференции кинопоезд вместе с политсектором Крайзу организовал отчетную выставку о достижениях края. Впоследствии эту выставку перевезли в Москву и включили во Всесоюзную выставку к XVII партс'езду (в Политехническом музее).

Вседонецкой партконференции кинопоезд рапортовал специальной фильмой о работе конференции в г. Сталине.

Кинопоезд принимал большое участие в работе бригады ЦК и СНК под руководством т. Полонского, организовавшей разгрузку угля на Донбассе. Монтажница кинопоезда тт. Назина и Семенова взяли на себя обязательства обучить уборщицу Сидоренко склейке негатива. Обязательство выполнено: в следующий рейд Сидоренко едет в должности склейщицы.

В порядке выполнения обязательств к с'езду улучшена работа типографии и лаборатории кинопоезда.

Кинопоезд выполнил свои обязательства к партс'езду.

Г.

ОБЯЗАТЕЛЬСТВА ВЫПОЛНЕНЫ

Производственный комбинат Союзтехфильм, включившийся в производственный поход имени XVII с'езда ВКП(б), пришел к с'езду со следующими показателями:

План 1933 г. выполнен на 130 проц., с экономией по производству на 18 проц. и по зарплате на 9,7 проц.

Месячный план к 25 января выполнен на 109 проц.

Сверх плана в порядке подарка с'езду сделана и сдана медицинская фильма.

Сдан ранее срока годовой баланс.

Оборудована и пущена в ход установка хирургических кинос'емок, давшая на советской пленке удовлетворительные результаты.

Сконструирован цейтраффер, с успехом заменивший импортный (Аскания).

Освоена советская пленка для ряда об'ектов макро- и микрос'емок.

Освоена техника выездного обслуживания кинос'емкой исследовательских работ научных институтов.

Ударничеством охвачены 60 и соцсоревнованием около 80 проц. всех работников.

Межрабпомфильм ПОДВОДИТ ИТОГИ

Парторганизация и общественность Межрабпомфильм сумели развернуть большую массовую работу по включению в производственный поход имени XVII с'езда ВКП(б). Почти все с'емочные бригады и цеха приняли на себя конкретные производственные обязательства.

Однако достигнутые успехи не были закреплены и, несмотря на отдельные сдвиги, ряд обязательств оказался невыполненным.

Межрабпомфильм обязался выпустить к Дзержинской районной партконференции отчетную фильму «Один из десяти» (реж. Кустов). Фильма была закончена 11 января и 12 января принята райпартконференцией. Выполнено также обязательство закончить и сдать картину «Марионетки» реж. Протазанова. Остальные три картины, которые Межрабпомфильм обязался сдать к с'езду, еще не сданы.

Не выполнен также и ряд внутрифабричных обязательств. Так еще ремонтируются восемь комнат для с'емочных групп, в которых будет создана обстановка, необходимая для творческой работы. Закуплена мебель. Отпущено 4.000 руб. на создание библиотеки. К с'езду комнаты и библиотека еще не поступили в эксплоатацию. Из-за отсутствия помещения не созданы красные уголки в цехах и комнаты отдыха, открыт лишь один красный уголок при правлении.

Вместо стопроцентного охвата работников политучебой охвачено только 45 проц. Строительство лаборатории к с'езду не закончено из-за недостатка материалов. Секция ИТР, обязавшаяся закончить к с'езду два с'емочных аппарата «Эклер» и «Марино», сдала только один «Эклер».

Проведена проверка соцсоревнования и ударничества. В результате: ударниками признано 260 чел. из 366 охваченных соцобязательствами. Выполнено обязательство о подготовке из работников фабрики 50 человек к сдаче норм на значок ГТО. В срок и при большой активности работников проведены перевыборы фабкома. Выполнен также и ряд других обязательств: по распространению займа техучебы, по проработке показателей технормирования в декоративном цехе и т. д.

Парторганизация и общественность Межрабпомфильм должны мобилизовать всю массу работников на быстрейшее и полное выполнение всех взятых ими на себя к XVII с'езду обязательств.

М. Б.

ПОКАЗ ПОБЕД

Радость победы слышится в легком жужжании действующих макетов-моделей, домен, мартэн и блюмингов, в неоновом мерцании Сталингорского химического комбината, в стрекоте телеграфных аппаратов, в мелодическом перезванивании под'емных клетей шахт, шуме и грохоте работающих станков. Радость притаилась в тишине макетов будущей, очень близкой прекрасной Москвы. Она важно расселась на мягких диванах водного такси, на скамейках игрушечного троллейбуса и вагонах метро. Она всюду, она везде, на всем, что выставлено.

Здесь все слагает чудесную поэму о труде, ставшем радостью, ставшем делом чести, делом доблести и славы.

В десятках комнат, в вереницах коридоров, по трем этажам огромного здания московского Политехнического музея раскинулась выставка достижений социалистического строительства.

Все свое, все сделано своими руками, из своих материалов. На всем марка «USSR».

Выставка заставляет с особенной остротой и яркостью понять грандиозное величие того, что сделали и еще сделают трудящиеся Советского союза под руководством коммунистической партии во главе с ее вождем т. Сталиным.

Все, что мы много раз видели и слышали в газетных статьях и очерках, в фотографиях, в кадрах фильм, в песнях, в музыке,—все это сейчас, как капля воды, отразилось на выставке.

Сколько художественного вкуса и энергии скрыто в оформлении и расстановке экспонатов каждого павильона. Сколько нужно было художественной выдумки, чтобы макет грандиозного завода сочетать с подлинным работающим станком.

Каждый зал, каждый павильон — свой особый самостоятельный мирок.

Вы, как в сказке, переноситесь из нефтяного городка на Уралмашстрой, на Рионгэс, на Московский мясокомбинат. От вкусной заманчивой продукции Наркомснаба, от слезящихся сыров, розовых бифштексов, румяных пирожков вы погружаетесь в море звуков радиоприемников, изящных, красивых и недорогих. Полюбовавшись обилием фасонов продукции обувных и швейных фабрик, вы поражаетесь мощностью «Сталинца» —детища ЧТЗ. Выслушав толковые пояснения юной специалистки о конструктивных особенностях автомобиля ГАЗ, вы можете подробно ознакомиться с разнообразием ассортимента товаров, выпускаемых Промкооперацией.

В третьем этаже вы попадаете в небольшой, но очень приятный по оформлению павильон одной из самых молодых отраслей социалистической индустрии — кинопромышленности.

В самом деле — в 1931 г. киномеханическая промышленность еще только зарождалась, а уже в 1934 г. выставлены экспонаты, не уступающие лучшим заграничным образцам.

«Кинап» — чудеснейший звукозаписывающий аппарат производства Ленинградского завода Киномехпром. Их, таких аппаратов, пока сделано только десять штук, и вот последний десятый на выставке. Это замечательная машина, ярчайшее свидетельство достижений советской техники и умения работать, прекрасно работать даже с тем оборудованием, что имеет Ленинградский завод.

Тут же рядом второе достижение, заявляющее о своем существовании громкими чистыми звуками песни. Это усилительное устройство с электропатефоном, изготовленное Ленинградским заводом к звуковой кинопередвижке. По соседству пока недвижимо стоит и сама передвижка Московского опытно-экспериментального завода. Скоро, может быть, завтра, эта аппаратура, замонтированная в два красивых серых чемодана, поедет в колхозы нашей страны. Яркое, четкое изображение на большом экране дает маленький узкопленочный проектор Одесского завода.

На одной из стен павильона надпись из ацетатной ленты: «Советская негорючая пленка». Около — образцы обычной пленки в различных стадиях готовности и различных сортов: негатив, позитив, авиопленка, рентген-пленка, цветная двухсторонняя. Все делают наши советские пленочные фабрики.

Очень красиво оформлен уголок Союзкинохроники, свидетельствующий о росте хроники от одного киножурнала в 1929 г. до 7 всесоюзных и 16 местных изданий в 1933. Значительно беднее уголок Союзтехфильм. Бледно, невыразительно отражена деятельность кинофабрик. Почти отсутствует продукция Союзфото.

Художник Воронов оформил павильон ГУКФ с большим умением и тактом. Выставлено много экспонатов, а в павильоне свободно, нет нагромождения. Все вещи на своих местах, каждую можно осмотреть со всех сторон, каждая может нормально работать. Узкопленочники на экранах различных размеров (от носового платка до 4½ на 6 метров) показывают фильмы, напечатанные на узкой пленке.

Без всякого шума работает «Кинап». Электропатефон усилительного устройства звуковой передвижки демонстрирует советские пластинки. Нормальная звуковая установка, сделанная в полтора дня работниками Опытно-экспериментального завода тт. Злочевским и Хорьковым по старой фонограмме какой-то звуковой фильмы, дает безупречный по чистоте звук.

В специальном фотоуголке можно сфотографироваться.

Делегаты XVII с'езда могут в павильоне ГУКФ просмотреть фильму, заснятую здесь же на материале выставки.

В течение 3 дней группа работников треста и предприятий ГУКФ тт. Грибакин, Максимов, Злочевский, Хорьков вместе с художником т. Вороновым приготовила павильон, получивший положительную оценку приемочной комиссии, возглавляемой наркомом по просвещению А. С. Бубновым. Еще совсем недавно в холодных залах Политехнического музея одиноко и сиротливо стояли экспонаты капиталистической промышленности России. Еще не потерялись в цепи годов 1919 и 1920, когда самым интересным экспонатом был «Ботик Петра Великого».

Сейчас эти экспонаты ценны как памятники ушедшего навсегда тяжелого прошлого. Хозяином стала новая жизнь.

Сегодня завод расцвечен яркими красками, наполнен светом и воздухом. Сегодня машины фабрик звучат весельем новой жизни, молодостью, бодростью.

И этой новой жизни посвящена выставка социалистических побед.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

„Крестьяне"

Новый тематический план, над осуществлением которого работают кинофабрики, впервые намечает создание больших полотен, посвященных социалистической переделке советской деревни. Сценарий «Крестьяне», законченный тт. Большинцовым, Портновым и Эрмлером, является первым кинопроизведением, в котором тема колхозной деревни ставится во всей широте и значительности. Редакция в ближайших номерах даст детальный разбор сценария, отрывок из которого печатается ниже и будет систематически освещать работу постановочной группы режиссера Ф. Эрмлера.

Начиная обсуждение творческого пути Ф. Эрмлера статьей М. Шнейдера, представляющей интересный и ценный опыт биографии режиссера, редакция отмечает, что автор недооценивает картину «Встречный», являющуюся переломной не только для Ф. Эрмлера и С. Юткевича, но и для всей советской кинематографии.

Женский голос тихо напевает старинную колыбельную песню.

— Спи-а...а...а, спи-у...у...у... Баюшки-баю.

Наивная, спокойная мелодия многих поколений, трогательная бессмыслица слов, прошедшая уста тысяч матерей, сейчас слышится из темных окон герасимовского дома.

На широкой деревянной кровати лежит Варвара, а рядом сиротливо белеет подушка—Герасим еще не вернулся.

Не спится Варваре.

Закинув руки за голову, с полузакрытыми глазами, в полголоса напевает и тихо покачивает, словно убаюкивает себя размеренным ритмом старинной песни.

— Спи-а...а...а, спи-у...у...у... Баюшки-баю.

Незаметно для самой себя Варвара начинает вставлять в песню новые, близкие ей слова.

В особом творческом забытии она мечтает в песне о сыне, замечательном сыне, который у нее скоро, очень скоро будет.

Какое большое счастье ждет ее сына!

Она в радостном возбуждении поет и об отце, о самом любимом, самом дорогом, самом замечательном отце.

Широко раскрылась дверь—сквозной ветер зашелестел бумагой и занавесками на окнах.

Варвара повернула голову.

В дверях стоял, тяжело дыша, Герасим, вожжи с характерным узлом на конце зажаты локтем.

Варвара призывно протянула руки, нежным именем позвала.

А Герасима бьет нервная лихорадка, он с трудом дрожащими пальцами растегивает пуговицы и, раздеваясь, подходит к постели.

Большим усилием воли выжимает на пересохших губах ответную улыбку.

Варвара взбивает подушки, поправляет простыни, с размаху ныряет в перины и немедленно затихает.

Улегся и Герасим.

Варвара обняла его и, почувствовав, что он дрожит с головы до ног мелкой дрожью, заботливо подоткнула одеяло со всех сторон и участливо спросила:

—Прозяб?

Герасим утвердительно кивнул головой и тесно прижался к ней.

Варвара тихо и ласково гладит по голове.

От теплоты и ласки он постепенно отходит.

Благодарно поцеловал.

—Одна ты у меня—никого больше на свете нет.

Варвара вдруг тихо рассмеялась, посмотрела смеющимися глазами на него и быстро схватила руку:

—Одна?

Отбросив одеяло, положила ладонь Герасима себе на живот и крепко прижала сверху руками:

—Слышишь?

Герасим оторвал голову от подушки, присел, посмотрел на нее глазами счастливыми и влюбленными.

Варвара, все еще радостно смеясь, шепнула на ухо.

—Сын...

Герасим повторил радостно и взволнованно:

—Сын.

И Варвара, заряженная его радостью, обхватила за шею, и, как маленького ребенка, начала баюкать и приговаривать.

— Сын будет, такой хороший сын...

У Герасима сонно зажмурились глаза. Варвара радостно мечтает.

Все, что могла хорошего придумать эта женщина своему сыну, все сказала любимому человеку.

Их сын вырастет, станет ученым человеком. Их сын будет олицетворением самого лучшего самого честного, что есть на земле. Он будет замечательным коммунистом.

У Герасима пальцы заерзали по одеялу. У Герасима открылись сонно зажмуренные глаза. Нервно ежится, — он не хочет, чтобы она продолжала так, именно так мечтать о сыне.

А Варваре сын уже представляется крепким и сильным руководителем колхоза.

В далекую Сибирь сошлет он кулаков, мешающих хорошей жизни.

Перед Герасимом вдруг возник образ плачущей матери. Она тоже говорила о далекой Сибири.

В этой далекой Сибири—его отец, его брат (он слышит одновременно голоса двух женщин, мечтающей Варвары и плачущей матери).

Ему становится нестерпимо страшно: любимая женщина, его жена, мать его ребенка—как она может так мечтать?

Он судорожно обнимает, лаской хочет заставить замолчать, но Варвара приняв ласку за поощрение, за согласие, еще светлей, еще радостней мечтает:

—И ГПУ, и политотдел сына уважать и слушаться будут.

Герасиму почему-то вспомнилось улыбающееся лицо Николая Мироныча, поднимающего тост за лучшего животновода.

И внезапно, как бредовые видения, вздыбились туши ревущих свиней.

Спутанные ветки кустарника и судорожно протянутые руки матери, ее лицо, залитое слезами, бешено мчащийся по дороге, обезумевший от ударов конь.

Все это с калейдоскопической быстротой, мелькая, проносится перед Герасимом под аккомпанемент мечтательного голоса Варвары.

Варвара говорит тихо, а Герасиму кажется, что криком кричит, возвещая всему миру о его сыне, который в ее мечтах этаким истителем и сказочным героем явится и будет строить сказочную жизнь.

Он не в силах больше слушать. Грубо хватает голову и поцелуем затыкает ей рот.

И в этот молчаливый протест он вкладывает всю свою силу, всю свою страстность.



Фридрих Эрмлер

Боится отнять губы от ее рта и, уже задыхаясь, все-таки продолжает целовать.

Варвара бессильно падает на подушки. Прижавшись к ней всем телом, Герасим прохрипел:

—Боюсь я, Варенька...

Так хочется, чтобы любимая женщина, жена, думала и чувствовала так же, как и он.

— Боюсь, кровинушка моя... Гибель будет, конец придет и сыну нашему и нам, если так продолжаться будет.

Прижал Варю к своей груди крепко прижал и, как самое дорогое, самое заветное, что он может передать близкому существу, начал вышептывать проклятия, которые накопились у него к этим людям, мешающим жить ему, мешающим построить жизнь ей, его жене и будущему сыну так, как он хочет, так, как считает нужным:

—Задурманили они нам голову проклятыми присказками. Силой жизнь переделать хотят. Каин и Авель—два брата—сжиться не могли, а нас жить вместе заставляют.

Варваре нечем дышать под тяжестью его тела. Варвара задыхается. А он не замечает и шепчет:

Проклятые они, Варенька, проклятые...

Бьется Варвара в его об'ятиях... И сильно рванулась, разорвала руки, сжимающие ее, одним прыжком очутилась посредине комнаты и застыла, глядя на сидящего в постели Герасима.

Настала тишина. Тягостная и страшная.

Вдали за окном ритмически кукует кукушка.

Варвара тихо шевелит губами и не услышать, только угадать можно:

—Кулак, кулак...

Поднялся Герасим с постели, растерянно и жалко поглядел на Варвару.

—Варя, милая...

Варя, как окаменелая, стоит посреди комнаты; глаза затуманились слезами. Медленно катятся одна за другой по щекам.

—Ты, ты мутил, знал, что кормов нехватает — нарочно растил стадо... Через тебя Егорка осатанел, меня на худое толкал...

Варвара захлебнулась слезами, спазмы сжимали горло. Неожиданно замерла и схватилась за живот. Вероятно, снова почувствовала шевеление ребенка.

И Герасим поймал это движение.

—Варюша, сын у нас будет...

Варвара попятилась к стенке и в отчаянии закричала в полный голос:

—Я не хочу такого сына.

И снова закричала:

—Я не хо-о-чу такого сына.

И в одной рубашке бросилась к дверям.

Только сейчас понял Герасим Платоныч, что он натворил своей откровенностью. Бросился за ней и с трудом оттащил от двери. Он умоляет, просит.

Находит самые убедительные, самые нежные слова, но Варвара не слушает, бьется в руках.

Он оттаскивает ее все дальше и дальше от двери. Завязалась борьба. Он просит, молит. Начинает угрожать. Она вырвалась и бросилась к окну. Снова поймал. Герасим звереет в этой молчаливой, напряженной борьбе. Варвара метнулась через кровать к двери. Герасим бросился за ней, на ходу схватил толстую каталку и, когда Варвара была уже на пороге, что есть силы ударил ее по затылку.

Варвара беззвучно свалилась на пол. Герасим застыл.

Несколько раз машинально переложил каталку из руки в руку, потом поставил ее осторожно на место и пошел обратно. Двигался тихо и медленно. С расчетом ставя ногу, чтобы не заскрипела половица. Плохо поставленная каталка с шумом упала.

Герасим вздрогнул, настороженно повернул голову и, увидав лежащую на полу каталку, бросился обратно и трясущимися руками снова поставил.

На цыпочках прошел к столу.

На столе лежало восемь или десять листков бумаги, исписанных почерком Варвары, свидетельствующих о неудачной попытке написать заявление.

И все они обрывались на фразе—

...А мне без колхоза—что в петлю лезть.[1]

В отчаянии встал Герасим, подошел к неподвижно лежащему телу.

Опять подошел к столу.

Монотонно тикают висящие на стене «ходики».

Герасим на цыпочках подошел к часам. Ему показалось, что они тикают преувеличенно громко.

Не сразу поймал пальцами качающийся маятник. Остановил. Тишина.

За окном послышались голоса. Кто-то проходил мимо дома.

Герасим, испуганно подскочив к Варваре, заслонил ее от окна своим телом.

Голоса на улице затихли.

В отчаянии опустился на табурет и, не отрываясь, глядит на Варвару.

Тихо позвал:

— Варя... Варюша... Не надо...
Не хотел я этого.
Для тебя старался...
Варюша...

И как бы в ответ застонала Варвара.

Герасим насторожился: очнется, как будет?

Варвара открыла глаза, увидала Герасима и еле слышно простонала.

—Спасите...

Герасим бросился к ней и крепко зажал ладонью рот.

Варвара снова потеряла сознание.

Снова заметался Герасим по комнате. Где выход, что делать?

Восемь или десять листков бумаги, исписанных почерком Варвары, лежат перед ним.

Его осенило: задыхаясь рвет одно за другим заявление, пряча лоскутки по карманам.

Только одно заявление оставил на столе.

Бросился к Варваре, подхватил ее и поволок через темные сени на скотный двор.

Темно. Не разобрать, что происходит в глубине.

Лишь слышно хриплое дыхание Герасима и шуршание соломы под ногами.

Первые, еще вялые солнечные лучи упали на деревню.

Вдали однообразно кукукала кукушка. Чуть посветлело на скотном дворе.

Тоненькими ниточками между щелей протянулись солнечные лучи.

Темным силуэтом стоит Варвара, вытянувши руки по швам, с голыми плечами, склонив голову на бок. Стоит смирно, смирно.

Герасим, пятясь, отходит от нее. И только теперь видно по тени, причудливо отложившейся на стене, что, склонив голову на бок, с босыми ногами висит на вожжах Варвара.

На вожжах с характерным узлом в конце.

Герасим истово трижды перекрестился и прохрипел:

—Варюша, кровинушка ты моя.
Не я... они, проклятые, виноваты.
Отомщу, Варюша. Телом христовым клянусь, отомщу.

И Герасим пятится, пятится от страшной тени к выходу.

Улица встретила Герасима солнцем, ослепительно блестящей росой и ошалелыми прыжками молодых бычков.

Они брыкались, вертелись на месте, потом срывались и в диком галопе мчались вперед для того, чтобы, внезапно остановившись, все начать сызнова.

Радость, беспричинная радость от ощущения солнца и наступающего тепла, «телячья радость» заполнила все их телячье существо.

По залитой солнцем улице Герасим пришел к егоркиному дому.

Егорка всю ночь проработал на огороде.

Копал, перекатывал. Комки земли любовно разминал руками.

Измученная бессонницей Нюша вяло ему помогала. Подошел Герасим и отозвал Егора в сторону.

Нюша насторожилась.

До нее донеслись отрывки фраз.

— Из Конькова прехал... нет ее...
Лег спать... проснулся — по нужде...
Вхожу... Вижу...

Нюша услышала звуки, похожие на придушенные рыдания, потом увидела:

Егорка дико взметнул руками:

— Повесилась!

Крик прорезал утреннюю, сонную тишину.

— Варвара повесилась!

[1] В предыдущем эпизоде Варвара написала заявление в город, обвиняющее правление колхоза в кулацком уклоне, и об угрозе правления ее исключить из колхоза за разоблачение.

Фридрих Эрмлер

ТЕНДЕНЦИИ БИОГРАФИИ

Творческий рост — это рост сил и уменья ставить своему искусству классово правильные задачи и рост сил и уменья, которыми художник их разрешает. Эти два процесса развиваются далеко не всегда равномерно. Но именно закономерности развития этих двух, часто конфликтных процессов, а не факт и не сумма сделанных произведений и слагают творческую биографию художника.

В кино необычайно мало, почти нет таких биографий. Кино — среда наименьшего благоприятствования для них, потому что оно не только отсталое искусство, но и отсталая промышленность. В системе переплетающихся интересов, какую представляет собой кинокартина, творческие проблемы фактически занимают наименьшее место. Работа в громадном и инертном производственном коллективе, необходимость работать наверняка, избыток мелочной опеки и недостаточность настоящего руководства, продолжительность и многосоставность двух этапов создания картины — сценарного и постановочного — нивелируют всех вместе и каждого в отдельности. Это — по линии промышленности. По линии искусства это обусловливает цеховую замкнутость, трудную проникаемость в кино новых и нужных людей и влияний, необычайную живучесть в кино не художника, а ремесленника.

Выхолощенный творчески ремесленник выхолащивает темы, к которым он прикасается. Тем не менее он хорошо, до полной иллюзии качества знает ремесло. Выхолощенный в идеологии, он—авгур, мудрец, изучивший расписание поездов революции. Он отлично осведомлен обо всех внешних признаках ее хода. С тонкой улыбкой знающего закономерности человека он до полной иллюзии достоверности овладел фразеологией и эмпирикой явлений и он умеет казаться их действительным выразителем. С ни с чем несравнимой уверенностью он потребляет ценности, произведенные творческой силой эпохи, безжалостно кургузя и карная их соответственно требованиям омертвелого горизонта и омертвелых канонов ремесла и расчета.

Кино, которое могло и хотело быть архисовременным искусством, на деле захвачено отсталым ремесленничеством. Оно оказалось в смешном и трагическом положении. Если, вытесняя творческие проблемы, кино выращивало ремесленника, то, имитируя творческую работу, ремесленник вытесняет кино из искусства.

Но в кино не только мало творческих биографий. Они еще и прослежены гораздо хуже, чем в какой бы то ни было другой области искусства, спутаны в один клубок с делателем едва терпимого производственного стандарта, не диференцированы в чудовищной мешанине кинофабрик.

Воплотитель одной из замечательнейших творческих биографий в советском кино и одна из его самых живых и крупных фигур, режиссер Эрмлер в этом отношении разделяет типовую судьбу. Он только счастливей других в прокатной и критикообразной рекламе. Почти десятилетие его работы (Эрмлер начал в 1924 году фильмой «Скарлатина») пока завершено «Встречным». И то обстоятельство, что его деятельность была завершена неожиданно, в направлении прямо противоположном тенденциям ее развития, не было ни об'яснено, ни даже замечено критикой. Почти за десятилетие не раскрыто ни идейно-творческое содержание работ Эрмлера, ни его особенности в общем ходе развития кинематографии, ни содержание кинообстановки, определявшей и регулировавшей рост и путь Фридриха Эрмлера.

Очевиднейшее, что демонстрируется биографией Эрмлера,—это чрезвычайная сложность и неравномерность развития ее основных линий. Но первое и основное, что ее определяет, — это партийность, типичность не только для художника, но для художника пролетариата нашей эпохи. Выдвинутый из непосредственно революционной действительности в область киноработы, куда докатывались только слабые отзвуки революции, Эрмлер рос и вырос на этом участке и как художник и как коммунист. Предоставленный в значительной степени собственным силам и классовому чутью, он не только осуществился на нем творчески. История роста его развития есть в то же время и история роста пролетарского влияния на всем участке его работы. В этой связанности — центральный интерес и основное значение Эрмлера и его кинобиографии, и это то главное, без чего невозможно ее понимание и оценка.

Эрмлер начал работать в эпоху немого кино.

Немое кино было искусством международным. Формальный уровень его на мировом экране был одинаков, как уровень воды в сообщающихся сосудах. Высота формальных задач подгоняла и подогнала советских кинохудожников, в том числе и Эрмлера, к мастерству. Нельзя было работать плохо или как выйдет, когда рядом с советскими картинами, в одних и тех же театрах, перед одним и тем же зрителем демонстрировались переполнявшие экраны 1923—26 гг. шедевры мирового киноискусства. Но работая на высоте определенных формально-технических необходимостей, советское кино не могло работать только, как хорошее кино. Оно должно было работать как кино советское.

А у советского и буржуазного кино очень скоро обозначились разные смысловые цели, которым должен был служить общий как будто язык зрительной изобразительности. И если работа на высоте мирового экрана ставила советскому кино огромные формальные задачи, то работа на высоте идейных позиций пролетарского государства, на высоте ведущих мировую мысль и мировую историю позиций марксистско-ленинской культуры ставила советским художникам еще более значительные идеологические задачи и трудности.

Язык кино нес на себе клеймо враждебного происхождения. Так как кино вошло в интеллектуальный оборот человечества в период культурного снижения и загнивания капитализма, в творческую историю и теорию кино как содержание нового искусства, и его законы, вплелись основные явления, сопровождавшие деградацию буржуазной культуры. Пустота, величайший и принципиальный отрыв от конкретного содержания действительности, жажда отвлечения и развлечения, мещанская поверхностность, анекдотичность, авантюрность, психологизм, тяга к подделке, наивный и убежденный формализм сложили репертуар, законы и специфику буржуазного кино.

Развитие советского кино было развитием противоречий рождения кино как искусства. Кино должно было сомкнуться с процессами советской действительности, чтобы получить реальное содержание и новое социальное значение. Только как советское искусство кино получило функцию, которой ему не могла дать культура капитализма.

В начале развития советского кино задача технически и технологически догнать американскую и европейскую кинематографию была трудна, но возможна. Помогали ресурсы строя, новая организация производства и фабрик, эмоциональная свежесть кадров советского кино. Но перегнать их, не став собственно советским искусством, не переосмыслив кино из вида техники в форму новой художественной практики, принципиально не изменив значения кино в ряду других искусств, не поставив ему новых задач, не подняв его на уровень ленинской оценки было решительно невозможно.

Эмпирическую, деляческую задачу только догнать на рынке капиталистическую кинематографию ставил себе цепкий и цельный, долго и сплоченным организмом живший внутри советского кино производственный коллектив, символически называвшийся Межрабпом-Русью. Эта, по сути дела, творческая и политическая группировка была об'ективно отрядом буржуазной кинематографии и идейно поддерживалась непрерывным притоком в страну заграничных фильм. Она воспроизводила в своем репертуаре характернейшие особенности кинонаследства. То содержание и идеологическое значение, которое кино как искусство могло получить, только сделавшись искусством пролетариата, было понято этим коллективом, как создание углубленного репертуара, по-разному приемлемого для пролетарского государства и для мещанского кинотеатра. Репертуар Межрабпом-Руси, как частично и других организаций и отдельных художников, был одним из частных случаев наличия проблемы «кто—кого», с начала нэпа стоявшей и до ликвидации классов продолжающей в той или иной форме стоять в советском искусстве.

Эрмлер очень скоро сделался одной из центральных фигур политической борьбы советского кино против его «наследства», возглавив движение не только за формальную высоту, но и за идейное содержание советского кино, за введение в его репертуар интересов, тематики и проблем пролетариата, за выработку новых, смысловых и изобразительных возможностей кино, против автоматизма языка и жанров наследственного искусства третьего сорта.

Но эта линия, прямая и ясная в изложении, была далеко не ясна и не отчетлива в процессе оформления. Эрмлер сделал бы немного, если бы эта линия не была осью не только его общественного, но и его творческого поведения. Почти в полной изоляции от организма фабрики, без культуры и знаний, без прочных связей с новой средой в области работы, где правильная политическая линия почти не отличима от отклонений от нее — во всяком случае не так отчетливо отличима, как на работе в деревне, в промышленности, в армии, — Эрмлер на свой страх и риск осуществлял ее не только в общественной работе, но и в творчестве и на производстве.

В этом Эрмлер также разделяет типовую судьбу пролетарского художника. И это судьба трудная и почетная. Это прежде всего и на каждой точке работы — борьба за культуру вообще, за культуру профессии в особенности. Это сложнейшая проблематика отношений художника с «наследством», — как и чем овладевает он из чудовищно тысячелетнего опыта старого человечества. Это история поединков с социально-политическими и культурными предрассудками, корнями буржуазной эстетики и поэтики в себе самом. Это незатихающая тревога и ответственность перед тем новым, что, как художник своего класса, он чувствует себя обязанным осуществить, не зная как — сделать об'ектом своего искусства. Летопись поражений, временных потерь перспективы, подпадений под чужие, часто враждебные по сути влияния. Это, наконец, тягчайшие роды языка. Сперва инстинктивно, наощупь, с рецидивами малокультурности и безвкусия, с увлечением формальным, с кризисом и крахом перед тем как уже по-зрелому осмыслить опыт ошибок и опыт развития и с возросшей самостоятельностью добиться настоящей картины, подлинного искусства, которым можно осуществить участие в социалистическом строительстве страны, которое можно привнести в арсенал культуры своего класса и всего человечества.

Эту именно судьбу осуществил Эрмлер в кино. Годы его работы — это годы непрестанной учебы, годы освоения общей и профессиональной культуры. Самое трудное и самое важное в них — жгучее стремление овладеть тайной создания картины и такой же силы стремление преодолеть тип этой заветной картины. Весь первый период есть постепенное, тяжелое и трудное завоевание права и места на производстве и это полуинстинктивное, постепенное и мучительное высвобождение из-под гипноза мелкобуржуазного представления о том, что такое «хорошая картина».

На этом этапе развития для Эрмлера характерны: проявление повышенного уважения и интереса к культуре прошлого, жадное всасывание ремесленных знаний, учеба у плохой литературы и хорошего театра. Его привлекают интеллигенты («Дом в сугробах»), по недоразумению не работающие в революции, ибо у Эрмлера одинаково возвышенное и патетическое отношение к обоим. Он верит, что не могут эти два прекрасные явления социальной жизни человечества — культура и революция — не узнать и, узнав, не понять друг друга.

И параллельно безграничная преданность будущему заставляет искать и нащупывать возможности через кино прямо заговорить о том единственно важном, что знает Эрмлер, — о революции и через тот бытовой материал, который он знает лучше всего, — молодежный. Отдав дань полуромантической полублатной моде своего дня, установленной Эйзенштейном в «Стачке» и поддержанной «Чертовым колесом», Эрмлер через «Катьку-бумажный ранет» идет к «Парижскому сапожнику» — этой и до сегодняшнего дня лучшей молодежно-комсомольской картине.

В высшей степени примечательно то обстоятельство, что «Дом в сугробах» — это лучшее, кроме «Обломка империи», произведение Эрмлера — вышел одновременно с «Парижским сапожником». «Парижский сапожник» заслонил его, и тогда казалось, что справедливо. Так ярко и значительно было то, что Эрмлер сумел заговорить новым языком о новом, пытался осуществить задачи класса освоением новых для кино комсомольских тем. Но сейчас отчетливее значение «Дома в сугробах» для Эрмлера-мастера. Если повсюду, у профессиональной среды, у очерковой литературы, Эрмлер стремительно учился остроте и фольклору, принимая их за искусство наблюдения и характеристики, то в «Доме в сугробах» сконцентрировалась учеба Эрмлера у театра. И там он учился вкусу к реалистической правдивости изображения, пониманию непрерывности потока образного хода эпизода и целого произведения.

Нет смысла обсуждать либретто ранних произведений Эрмлера. При их осуществлении для Эрмлера творческим событием было обыкновенное овладение обыкновенным ремеслом. Как и в большинстве киноработ, в них на одну долю таланта и искусства — девять долей более или менее доброкачественного ремесла. Но все вместе они, во-первых, все-таки очертили основные темы Эрмлера, во-вторых, приучили Эрмлера к работе над темой, сюжетом, актером, подвели к возможности ставить себе настоящие идейно сценарные и режиссерские задачи.

Учась у театра непрерывности образного ряда, Эрмлер мучительно блуждал в противоречиях умственного роста. Целостность образного ряда его картин разрывалась разрозненностью и пестротой наблюдений, опыта, попыток. Свои основные темы — преданность революции и уважение к культуре — он не умел еще об'единить в одних и тех же героях, в одной и той же картине. Он персонифицировал их в раздельных сценарных комплексах, на разных людях разных возрастных и социальных категорий. Они сосуществовали рядом и никак не могли слиться.

Не было поэтому у Эрмлера и единой стилевой манеры. В основном неярко реалистическая, она была испещрена привычкой к экспрессионистической и поверхностной, но выпяченной и яркой детали.

К «Обломку империи» творческие противоречия и окружающая обстановка раскололи Эрмлера еще больше. Его характеризовало упорное и некритическое накопление культуры и ядов старой культуры. Эрмлер, как и многие художники, недооценивал творческой, в том числе и художественно-творческой компетенции революционной теории пролетариата. Он, с другой стороны, переоценивал революционное значение формально-технической культурности некоторых группировок, притягивавших его к себе. Две души Фридриха Эрмлера — новая социально-политическая и во многом еще старая художественно-творческая — питались двумя истоками. В жарком стремлении овладеть искусством ему иногда угрожала опасность одинаково проникновенного понимания отделенности революции от специалистов искусства и отделенности специалистов от революции.

На этой двойственности, на недостатке общей и эстетической культуры, на предрасположении к изображению патологического лежит попутное увлечение Эрмлера Фрейдом. Оно в значительной степени определило своеобразный изобразительный натурализм «Обломка империи», смешение жизненно острого с художественно выразительным и ярким. Эта двойственность была, конечно, результатом недостаточно глубокого понимания совершающихся в стране процессов. Поверхностность и нетерпеливый темперамент художника мешали проникновению в суть наблюдаемых явлений до конца и толкали его на слишком поспешную прикладку их к революционной фразе. И так же, как фрейдистское «углубление» явлений, было ложным центром эрмлеровского искусства, утопическая инструктивность была ложным центром эрмлеровского проповедничества.

На неизжитой борьбе двух тенденций внутри художника, на том, что его классовое хотение шло иногда впереди и отдельно от его возможностей как художника, родился центральный идейно-художественный недостаток Эрмлера, так называемая лакировка действительности. Лакировка — это заболевание образа через схему, заболевание классового через чуждо эстетическое. Искренний художник может болеть ею бессознательно. Момент осознания этого есть начало кризиса в художественном и философском развитии. Художник не сможет работать, пока непрерывный логический ряд, который является его философией, не будет организован из кусков знаний кусков опыта, кусков и противоречий развития, пестроты испытываемых им разнородных влияний.

Классовая направленность, влияния среды, давление определенных литературных вкусов, нажитые знания и опыт не были соединены у Эрмлера в единый мировоззренческий сплав, органически выражаемый в искусстве непрерывным образным ходом. Отсюда — разнобой манеры, отсюда публицистичность сильнейшего произведения Эрмлера—«Обломка империи». Отсюда же, конечно, и трехлетнее молчание Эрмлера после «Обломка».

«Обломком империи» Эрмлер завершил огромный этап идейного и художественного роста. хотя художник и партиец все еще не могли в нем пробиться друг к другу. «Обломком империи» Эрмлер сделал бешеный прыжок вперед, вырываясь из бытового жанризма и юношески романтического стиля предшествующих работ. Он вплотную подошел к основной теме своего класса в те годы и все же остановился на касательной к ней. Зато он исчерпал все возможности попутного пролетариату искусства кино. «Обломок империи» — последняя картина советской интеллигенции о революции вообще, это последний мировой бродячий сюжет, который можно было наполнить советским содержанием.

Эрмлер подвел его настолько близко к пятилетке, что дальше можно было быть только до конца самостоятельным художником изнутри идейных задач, изнутри необ'ятно усложнившейся классовой действительности, изнутри ему одному раскрывающихся образов новых, но уже разных, сложных и своеобразных человеческих чувств, понятий, иллюзий и надежд, конструирующим и новый тип художника и новые формы искусства.

Эрмлер — кинематографист остро современный по тематической наблюдательности, мастер неяркого, но уже крепкого ремесла, все возраставшей художественной честности и неслабеющей эмоциональности — замолчал после «Обломка», потому что не мог больше работать по касательной и еще не умел сочетать в один поток полноту идейного и непрерывность образного ряда произведения Эрмлер, кроме индивидуальных условий развития и роста, был ограничен и областью, в которой работал Задворки искусства и задворки промышленности, кино, не было тем участком, на котором растут люди вместе с значением участка. Скорее наоборот. Кино в обстановке крутого перелома темпов, идейных задач, новизны действительности, преображенной пятилеткой, окосноязычело до почти поголовной агитпропфильмы. Кризис художественной интеллигенции, не овладевшей тематикой пятилетки, осложнился для кино кризисом техники и технологии, нарождением звукового кино. Кроме знакомых тем и темпов, кино потеряло язык немоты, которым оно так высоко владело, и получило немую еще неизвестность звука, с которым не знало, что делать. Эрмлер пришел в кино с большим, чем другие, знанием опосредствований классовой революционной действительности в человеческих отношениях, и в ряде лет он осуществил мечту художника об овладении искусством. Но немое кино с нарождением звука отодвинулось во вчерашний день, в провинциальную дистанцию. Во вчерашний же день отодвинулись пятилеткой те знания о жизни, которые делали Эрмлера выше и крепче других

На осознание и преодоление этого ушли три года.

«Встречный» не был той картиной, какую Эрмлер должен был дать советскому кино и себе. Эта грамотная работа была инсценировкой, а не творческим разрешением стоявших перед ним задач. Печатью гладкости, ловкости и эклектизма лег на картину расчетливый рост отягченного известностью мастера, вместо художественного произведения она вышла удачным выступлением умелого говоруна.

Но хотя творчески картина ниже прежних работ Эрмлера, рабочее значение «Встречного» чрезвычайно высоко. «Встречный» — это, во-первых, все же убежденное слово, сказанное среди почти всеобщей немоты. «Встречный» — это, во-вторых, слово, сказанное на новом языке. С точки зрения интересов Эрмлера-мастера это имеет решающее значение. Дело в том, что начальный период работы в звуковом кино у Эрмлера, как и у других, сопровождается любопытным процессом воспроизводства особенностей начала их работы в немом кино, когда немое кино было для них новым искусством. «Встречный» возродил далеко позади оставленную Эрмлером в немом кино тенденцию тематизма, как непоставленная «Песня» — изжитую раньше тенденцию технологического формализма. «Встречный» был необходимым этапом ускоренного прохождения в звуковом кино того пути, который сделал Эрмлера в немом кино одной из его центральных фигур.

МИХАИЛ ШНЕЙДЕР

ОБСУЖДАЕМ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

„Петербургская ночь"

СМЕЛЫЕ ЗАМЫСЛЫ

«Петербургская ночь» — очень серьезный и в целом удавшийся опыт экранизации классического материала.

В нем есть хорошо продуманный подход к теме и настоящий уровень мастерства.

В картине Г. Рошаля и В. Строевой содержательная и большая мысль. Но эта мысль идет по картине несколько сбивчивой походкой Она раскрыта не везде ясно, не везде убедительно и не везде достаточно пластично.

В «Петербургской ночи» есть мотив из «Белых ночей» Достоевского. Но это не экранизация «Белых ночей».

В «Петербургской ночи» немало сюжетных положений из «Неточки Незвановой». Но картина не воспроизведение повести Достоевского.

Да и вообще по Достоевскому ли это? Авторы картины нигде не указывают, что следуют за Достоевским. Правильно делают. Они дают своеобразное сочетание мотивов из Достоевского, но закономерность сочетания одного мотива с другим, трактовка, разрешение и общее тематическое освещение сделано никак не по Достоевскому, а в ином несвойственном писателю разрезе.

Надо признать, что авторам фильмы удалось создать для своего сочетания заимствованных мотивов определенное единство, пожалуй, даже органичное единство. Как это единство получилось и на чем оно построено?

Прежде всего интересно и закономерно сближение, сопоставление «Белых ночей» и «Неточки Незвановой» У Достоевского эти две вещи перекликаются друг с другом. Они и написаны одна вслед за другой. «Белые ночи» появились в 1848 г., а «Неточка Незванова» в 1849 году.

В «Белых ночах» Достоевский ведет тему бездеятельной или, как он выражается, «неподвижной идеи», мечты, фантазии, неоплодотворенной трудом, практикой, потерявшей «всякий такт, всякое чутье в настоящем, действительном». Он вот как сопоставляет жизнь и бездеятельную фантазию: «Жизнь вечно обновляющаяся, вечно юная и ни один час ее не похож на другой, тогда как уныла и до пошлости однообразна пугливая фантазия, раба тени идеи, раба первого облака, которое внезапно застелет солнце и сожмет тоскою настоящее петербургское сердце, которое так дорожит своим солнцем, — а в тоске какая фантазия! Чувствуешь, что она, наконец, устает, истощается в вечном напряжении, «неистощимая фантазия».

В «Неточке Незвановой, в той части, где идет рассказ о музыканте Егоре Ефимове, — это драма гибнущего таланта, скованного «неподвижной идеей», «беспрерывной мечтой о собственном гении» (и в «Неточке Незвановой» — опять то же выражение «неподвижная идея»!) художника, «заблудившегося в собственном сознании о самом себе».

Внутренний облик мечтателя из «Белых ночей» и Егора Ефимова из «Неточки Незвановой» родственны, близки друг другу, Мечтатель не нашел точки для приложения своего таланта в жизни; Егор обесплодил свой талант бездеятельной мечтой о легком признании.

Тема «Петербургской ночи» угадала эту близость мотивов двух произведений Достоевского. Она питается соками этой близости, но у нее свое особенное устремление и содержание. Тема «Петербургской ночи» — это тема о художнике который вышел из народных низов; это — полукрепостной музыкант, служа потехой крепостнику, он заразился предрассудками чужого ему класса



Из фильмы «Петербургская ночь», Настенька — актриса К. Тарасова

относительно роли искусства и назначения художника, по своему положению, по всем своим стремлениям он гордый плебей, в его искусстве звучат горе и гнев угнетенных, из среды которых он сам вышел, но он ищет признания своему искусству и успеха у господствующего класса, у угнетателей; и естественно он не находит признания; бездарный Шульц, умеющий служить господам, добивается успеха, а даровитый Ефимов опускается все ниже и ниже; однако звучащее в его искусстве горе и гнев угнетенных, независимо от его намерений, находят добрую почву, его протестующая музыка обретает слова в песне борцов, подготовляющих «всероссийский бунт»; под конец художник, таким образом, находит свою среду, свой класс происходит слияние мечты и действительности; идея перестает быть «неподвижной», а сама двигает практику.

Как видим, «Петербургская ночь» варьирует тематические мотивы двух повестей Достоевского, но пытается трактовать их социально.

В этой трактовке совершенно отступают на задний план отвлеченные сопоставления, как в «Белых ночах», мечты и действительности или как в «Неточке Незвановой» отвлеченные сопоставления таланта без культуры и без работы над собой с одаренностью, постоянно упражняемой.

В тематических трактовках «Петербургской ночи» есть, таким образом, самостоятельная мысль, есть попытка смелого освоения материала, взятого у классика; и, наконец, есть попытка дать материал классика в известной перспективе Ефимов дан не как исключение В картине Ефимов обобщен. Одинаковые условия вызывают одинаковые следствия Когда в кабаке, в Петербурге Ефимов говорит о том, что нет ушей, умеющих слушать его музыку, что творить не для кого, в его диалог с пьяными собеседниками врывается, перерезая его, раздумчивая речь писателя, который плачется, что он вынужден писать о купеческих именинах что против косности среды ничего не поделаешь. Здесь сочетание и перекличка реплик бунтующего Ефимова и примирившегося, но иронизирующего писателя рисуют нам горький образ характерный для дореволюционной России, образ то подымающегося в бунте, то падающего в бессилии художника, растрачивающего талант в безнадежном пьянстве.

Падение Ефимова в «Петербургской ночи» — это не падение просто буйной неприспособленной к трудовой дисциплине натуры художника, а это социальная судьба Николая Успенского, Мусоргского, Решетникова, Левитова и других, раздавленных жутью петербургской ночи, нависшей над всей царской Россией. Так от сороковых годов переброшен мост в последующие десятилетия.

Но, к сожалению, тематические намерения авторов картины снижаются недостатками в строении вещи. Легко сказать: своя трактовка классика! У Достоевского его идеи вплавлены в ситуацию и образы; это — литье, одноцельное литье, «Белые ночи» сделаны, как песня, из которой по пословице «слова не выкинешь», до того в ней все органично слито. Авторам «Петербургской ночи» надо было бы для своих трактовок найти выражение и в характерах и в ситуациях. Им это удается не всегда. Груз трактовки больше пал на слова, на реплики. Ситуационно собственная трактовка нашла выражение больше в побочных положениях или в положениях, выполняющих роль обрисовки фона и среды, а не в основных моментах, где герой действует и совершает решающие поступки. Правда, на первый взгляд как будто есть из этого два счастливых исключения: первое — это эпизод Ефимова со студентом-народником; и второе — встреча Ефимова с отправляющимся в Сибирь этапом ссыльных. Разумеется, это — основные моменты для Ефимова и для авторской трактовки. Но, увы, сделано-то это схематично и мало действенно.

Еще один серьезный недостаток композиции. Очень много побочного и второстепенного обыграно с полнотой; очень много главного смято и не раскрыто. Так, например: все экспозиции места и среды (репетиция оркестра у помещика, гости в ожидании французского скрипача у помещика, кутеж и водевиль в заштатном городе, студент у текстильщиков, балетмейстер у генерала) поданы очень обильно, а смяты такие, например сцены, как Ефимов и помещик перед игрой Ефимова помещику на скрипке и особенно после игры, расставанье Шульца и Ефимова при от'езде Шульца в Петербург (ведь это же должно было быть потрясающим событием для оставшегося в глуши Ефимова), сцены с Настенькой (тем, кто читал Достоевского, известна Настенька, им легко понять и допустить, что Настенька могла полюбить Ефимова, но тем, кто посмотрит только фильму, Настенька останется не вполне понятной), сцена Ефимова со студентом. Есть линии начатые, брошенные и никак не переключенные в дальнейший ход вещи, например, итальянец. У Достоевского он ясен, от него ложится тень на всю линию Ефимова. А в фильме? Не устанавливая сближений между характером итальянца и натурой Ефимова (как сделано у Достоевского), к чему было искать подробной мотивировки того, как кларнетист Ефимов стал скрипачом? Для того, кто не знает Достоевского, все это будет ни к чему, все это будет лишним.

В «Петербургской ночи» есть пустые персонажи: помещик, Настенька, отчасти Шульц, актриса, генерал. В лучшем случае это силуэты и маски, а не характеры.

Художники И. Шпинель и П. Бейтнер в целом хорошо справились с декоративными задачами

Основная музыкальная тема сделана, безусловно, интересно. Тема песни, оторвавшейся от почвы и затем находящей свою родную среду, свою крепкую землю проведена волнующе и с блеском Скрипичные партии полны большого напряжения.

Из актеров надо отметить **Добронравова.** (Ефимов). Актер дает содержательный, цельный, вер-



Григорий Рошаль

ный образ; хорошо использует все, что представляет каждая ситуация. Можно пожалеть Тарасову (Настенька), много хорошего замысла она вложила во внешний образ Настеньки, но сценарий не дал ей возможности для развернутой игры. То же и у Горюнова (Шульц), которому пришлось ограничиться маской, хотя здесь самим актером упущены кой-какие возможности.

В целом **фильма очень своеобразна и смела по замыслу, свежа по музыкальной теме, сделана без робости в режиссерском оформлении,** но не стройна по композиции.

И. Ф. ПОПОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФИЛЬМА

Музыка в «Петербургской ночи» заслуживает самого пристального внимания. Прежде всего ее роль в сюжетной концепции фильмы, чрезвычайно значительна. И в первую очередь это заслуга композитора **Дм. Кабалевского.**

Музыка здесь тесно связана с общей композицией фильмы, с основными сюжетными линиями и их развитием. Она дополняет и усиливает смысловое и эмоциональное воздействие зрительных эпизодов, местами даже ведет за собой действие.

Каковы же основные линии музыкального развития в картине? Ядром всей музыкальной композиции является характеристика центральной фигуры картины — гениального скрипача Егора Ефимова. И его импровизации — узловые моменты не только музыкальной конструкции, но и всей картины в целом.

Первая же импровизация Ефимова сразу вводит в круг специфических черт его музыкальной характеристики.

После «злого», резкого вступления, эмоционально суммирующего всю предыдущую сцену, возникает теплая, лирическая тема, проходящая красной нитью по всей фильме и приобретающая различную окраску. Эта скрипичная тема, поддержанная незаметно и постепенно вступающим оркестром, вырастает в сильную, мощную кульминацию, завершающую игру Ефимова.

Эта тема сочетает мягкую лиричность с яркой эмоциональностью и силой. Она носит русский народно-песенный характер, хотя и не является подлинной народной мелодией. Народно-песенные истоки всей музыки Ефимова вскрываются ясно и в ходе развития действия. Два момента говорят о них, — это вклинивающаяся в игру Ефимова песня бабы в глухой занесенной снегом деревушке поющей над своим ребенком, и песня нищего погорельца, услышанная и напетая Шульцу Ефимовым.

Эти элементы — основа музыкальной линии Ефимова. Самым значительным эпизодом этой линии является концерт Ефимова в Петербурге — его вторая импровизация. В ней уже несравненно меньше лиричности и мягкости Нервно-приподнятое вступление сменяется сильно деформированной основной темой. Она как бы разорвана, она поднимается все выше, растет, приобретает мощные, маршеобразные очертания Выводом из всего развития является простая и ясная песня, тематически вытекающая из лейтмотива Ефимова.

Песня подхватывается студентами на галерке. Партер протестует Крики и шум заглушают музыку Ответственнейшее сюжетное задание, данное в этом случае музыке, нашло в основном правильное разрешение. **Музыка достаточно убедительно выполняет роль двигателя драматургической канвы эпизода, оправдывая и пение студентов и разгорающийся скандал и ряд дальнейших событий.**

Появившаяся впервые на концерте песня звучит и в конце фильмы. Ее поют этапники шпигулинские, отправляемые в Сибирь. Это песня, сочиненная Ефимовым, здесь видоизменилась, стала шире, увереннней, крепче. Теперь она имеет слова.

«Такие слова на мою музыку» — говорит Ефимов. Он прислушивается к этим словам. Начинает подпевать:

«В глухом каземате, в остроге,
Мы песни свои пропоем
И этою самой
Сибирской дорогой
На бунт всероссийский пойдем!»

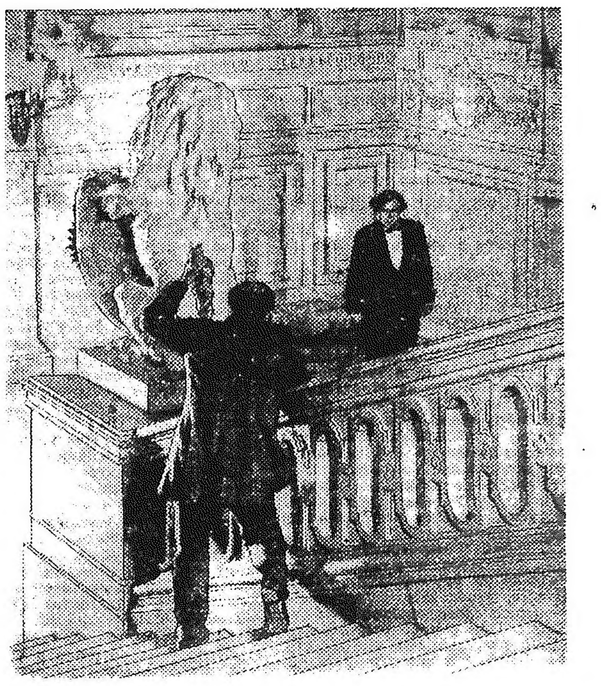
Песня Ефимова, иначе осмысленная, приобрела новое об'ективное значение, независимое от его личной неудачной судьбы. Отсюда, через музыку, доводит режиссер до зрителя один из важнейших смысловых итогов фильмы, вскрывает личные ошибки Егора и намечает тот путь, который скрипач нащупать не сумел. Несколькими четкими штрихами обрисован в музыке и Шульц. Его мелкая «дотошность», его назойливое упорство находят свое выражение в сопутствующем ему экосесе. Даже украденная им у Ефимова песня нищего-погорельца приобретает в его изложении черты пустого, салонного вальсика. Музыкально хорошо обрисовано провинциальное, мещанское болото, в котором застревает Ефимов по дороге в Питер Ресторация и музыка водевиля сочетают реалистическую выразительность с ясным отрицательным отношением автора к материалу

Наиболее, пожалуй, социально заострена звуковая линия военного Питера с его солдафонством, грубостью и внутренней пустотой Эта линия, монтирующаяся из барабанной дроби, подлинных военных маршей и фанфар того времени, находит различные преломления. Условно разрешенный звуковой парад, падающий на статическое изображение питерских памятников, барабаны после убийства студента,—все это примеры насыщения звука полновесной смысловой и сюжетной значимостью.

Хотелось бы отметить четкую синхронизацию музыкальных эпизодов: совпадение штрихов смычка в игре Ефимова (актера, не владеющего скрипкой), совпадение дирижерских взмахов в тарантелле и др. Эта синхронность потребовала большой подготовительной работы. Установление четких скрипичных штрихов и темпов по метроному на немой с'емке, пробные записи и черновой монтаж под расшифрованную фонограмму, наконец, окончательный монтаж, проверенный под рояль и чистовое озвучание, — таков метод, практически давший неплохие результаты Методический интерес, как нам кажется, представляют и шумо-музыкальные композиции (начало картины —снег, белые ночи и пр.). Здесь проведен принцип ритмо-тембро-тонального соединения шумовых элементов с музыкой.

Музыка используется вне обычных представлений об инструментальной и симфонической фактуре. Даются отдельные музыкальные элементы (длительные выдержанные скрипки далекое соло валторны и т. п.), соединяемые с «омузыкаленными» реалистическими шумами. Ветер работает в общем ритме всей композиции, бубенцы приближающейся тройки имеют точную тональную настройку и поэтому органически связываются с тарантеллой и т. д. Нам кажется, что нащупанные в «Петербургской ночи» методы построения музыкально-шумовых композиций являются попыткой создания нового, специфически кинематографического звукового языка.

НИК. КРЮКОВ



Из фильмы «Петербургская ночь». Актеры — Добронравов и Костомолоцкий. Режиссеры — Г. Рошаль и В. Строева, оператор — Д. Фельдман

ТРИ ЗАДАЧИ

Г. Рошаль

Перед нами стояли три основных и серьезнейших задачи.

Прежде всего — задача критического освоения классика, посильная его переработка.

Исторической, в полном смысле слова, нашу картину назвать нельзя, как и целый ряд картин подобного цикла—«Гроза», «Иудушка Головлев», «Поручик Киже».

Но задача, стоявшая перед нами, — это создание **художественного документа эпохи,** поданной в нужном нам ракурсе.

«Петербургская ночь» — это картина о глубокой ночи императорского Петербурга.

Взяв в основу нашей вещи произведения Достоевского, в частности, «Белые ночи» и «Неточка Незванова», мы хотели создать картину о судьбе гениального музыканта Егора Ефимова, несущего в своем творчестве подлинную муку и горе угнетенного, обездоленного народа.

Но он, этот замечательный музыкант, не видит своего настоящего места в жизни.

Он ищет признания, но ждет он его как раз от тех, кого он презирает и ненавидит, он ждет его от блестящих генералов и барынь партера, от его превосходительства.

Мы хотели показать бунтующего художника, бунтарская устремленность которого не может найти отклика в бездушном холодном, чиновничьем Петербурге.

Он одинок, Ефимов, одинок, как и большинство художественной интеллигенции того времени. Он скатывается все ниже и ниже по лестнице психологических моральных и бытовых неудач.

Выход он видит лишь в слепой всепоглощающей ненависти, ненависти, которая сжигает его.

Но выход был. Этот выход — в слиянии с бунтующим поднимающимся классом

Музыка Егора Ефимова выше его самого. «Тебе надо до самого себя дорасти, Ефимов», — говорит ему студент. И это правильно. Он еще не дорос до своей музыки этот бунтарь, неудачник и пьяница.

Но то настоящее, то подлинно гениальное, что есть в его музыке, поднято и использовано тем классом, ради которого погиб первый политический учитель Ефимова.

Его песню поют этапники — шпигулинские ткачи, ссылаемые за бунт в Сибирь Он услышал эту песню, он услышал новые, неожиданные для него слова «Моя музыка! Какие слова!»

Эти новые слова, поздно, правда, но все же открывают Егору Ефимову его настоящий путь.

Он признан, замечательный музыкант, полукрепостной скрипач и композитор.

В «Белых ночах», как и в «Неточке Незвановой», есть Ефимовы

Но у Достоевского Ефимовы не могли найти своего места в эпохе. Это были просто слабые и дурные характеры. Они погибали, потому что были слабее среды.

Сценаристы поставили перед собой задачу вовлечь этих людей в острые социальные конфликты, в борьбу на позициях разных творческих установок и целей.

Этот путь раскрытия указанных вещей Достоевского давал возможность, отметая тему гениальничающего характера, поставить вопрос о двух типах художника, о путях художника в царской императорской России, связывающих сценарий с эпохой, наиболее характерной для подобного рода коллизий. В картине «Петербургская ночь», не стремясь к скрупулезной четкости воспроизведения указанной эпохи, мы хотели найти волнующие акценты, которые во всей своей совокупности должны создать идейное представление об этом интереснейшем периоде истории, когда на почве огромного брожения и страшного гнета полицейского режима сверчивались неудачи Ефимовых

Эта эпоха была освещена гением Чернышевского, но Ефимовы не умели и не могли пить из этого источника, и в этом огромная ошибка их биографий.

В этом, в показе двух типов художника, и заключалась вторая задача нашей работы.

И третья — это сделать вещь **простой.**

Мы добивались настоящей простоты в подаче всех образов, всех развертываемых нами характеров.

Эта простота дала нам возможность не углубляться в дебри психологических перипетий, не итти слепо за психологическими коллизиями Достоевского, а в ряде сконцентрированных эпизодов развернуть социальную биографию героев.

Задача режиссеров, оператора и художников заключалась именно в том, чтобы во внешнем изобразительном построении фильмы найти графическую архитектурную и фотографическую четкость найти общую стилистическую линию, не впадая в стилизацию, в излишнюю красивость и «экзотику нищеты».

„Иудушка Головлев"

«Иудушка Головлев» ставит вопрос о методах освоения классической литературы в специфических условиях кинотворчества.

В «Иудушке» очевидна подчиненность сценария его литературному предшественнику. Сценарий представляет собой совокупность диалогов и событий, непосредственно извлеченных из эпопеи «Господа Головлевы» и следующих один за другим в том же порядке. Вместо самостоятельного кинодраматургического произведения получилась механическая экранизация, простой пересказ, переложение повести Щедрина на язык кинообразов.

Берясь за «Иудушку Головлева», постановщик должен был прежде всего **освоить** это произведение, т. е. **его пережить наново, выделить в нем все то, что непосредственно смыкается с нашей эпохой, ибо только так можно, сохраняя познавательное значение фильмы, политически ориентировать зрителя в современных событиях. Сделано ли это?**

Трактовка образа Иудушки Головлева Щедриным отличается внутренней двойственностью, Как публицист и общественник Щедрин находился под влиянием радикальной лево-народнической критики пореформенного строя, он не видел еще пролетариата, Публицистически раз'ясняя образ Иудушки, Щедрин трактовал его как воплощение «праздности и непригодности к какому бы то ни было делу», выпячивал вытекающее отсюда «пустомыслие, пустословие и пустоутробие». А запой Иудушки трактовал сюжетно, как «обязательное заключение жизненной неурядицы».

Но как художник Щедрин чувствовал вторую и, быть может, основную черту Иудушки — его крепкое стяжательство, живучую силу характера, умение эксплоататорски вгрызаться в жизнь, которая лишь немного была изменена т. н. крестьянской реформой Щедрин остро чувствует эту вторую натуру Иудушки, характеризуя его конкретно как «лицемера чисто русского пошиба». По об'ективной ограниченности своего общественного сознания, Щедрин, однако, не понял, в чем суть этого «расейского» варианта Тартюфа и истолковывал специфику его метафизически, как отсутствие «всякого нравственного мерила и незнание иной истины, кроме той, которая значится в азбучных истинах», как «пакостное пустословие». В чем же действительное существо Иудушки и что делает его образ столь интересным нашему современнику?

Ленин по поводу Иудушки Головлева дает следующие прямые указания:

«Жаль, что не дожил Щедрин до великой российской революции. Он прибавил бы, вероятно, новую главу к «Господам Головлевым», он изобразил бы Иудушку, который **успокаивает высеченного, избитого, голодного, закабаленного мужика.** Но кадетский Иудушка Головлев способен внушить самое сильное чувство ненависти и презрения. Ведь этого «либерального» помещика и буржуазного адвоката слушают даже крестьяне. Ведь он действительно засоряет глаза народу, действительно отупляет умы.

Бороться словом, пером против контрреволюции — значит прежде всего, больше всего разоблачать тех отвратительных лицемеров, которые во имя «народной свободы», во имя «демократии» воспевают политический застой, народное молчание, забитость превращенного в обывателя гражданина. Бороться надо с этими либеральными помещиками и буржуазными адвокатами, которые вполне довольны тем, что народ молчит и что они могут безнаказанно, безбоязненно корчить из себя «государственных мужей», проливая елей умиротворения на тех, кто «бестактно» возмущается господством контрреволюции» (том XI, стр. 158).

Вот именно эту новую главу и должен был создать постановщик, наново **социалистически осваивая** классическое наследие Щедрина. Речь идет не о механической режиссерской перестановке эпизодов, не об изменении сюжетной ткани, а о такой **трактовке образа Иудушки,** при которой это подлинное и сохраняющее современную остроту существо было бы **художественно акцентировано.** Этого постановщик не сделал.

Увлекшись психологическим фоном, семейной фабулой, постановщик лишь мельком характеризует социальное содержание произведения. Некритически следуя за авторским развитием событий, постановщик дает нам сильную повесть об отвратительном скопидомстве, о лицемерном душительстве всего живого, но в этом слишком отвлеченном портрете выпадает социально-полемическое жало, отсутствует конкретность **классовых черт** русского юнкера —помещика, «нововременщика», елейного либерала, распространяющего солдафонскую «пустоту недомыслия». Отсутствие классовой политической заостренности лишает картину «Иудушка Головлев» необходимой остроты содержания.

Отметим и тот существенный дефект, что в характеристике «чумазого», введенного в фильму лишь как эпизод, постановщик напрасно опустил едкую силу сарказма и ненависти, свойственную Щедрину. Купцы изображены постановщиком либо совсем карикатурно (букалическая фигура пляшущего купца с цилиндром), либо бесстрастно, как нейтральная зарисовка исторического восприемника дворянского наследства, но без выявления авторского отношения к нему. Не помогает делу и риторическая фраза купца о том, что он — опора трона, ибо в ходе фильмы вовсе не показано отношение к крестьянам «чумазого», этого нового «кровопийцы», который, по словам самого Щедрина, «обставляет крестьянина кабаком, лавочкой и грошевой кассой ссуд, обмеривает, обвешивает, обсчитывает, доводит питание мужика до минимума и в заключение взывает к властям об укрощении людей, взволнованных его же неправдами».

Проявляя натуралистическую добросовестность в развертывании сюжетной ткани, постановщик почти вовсе не использует богатых изобразительных средств и приемов, свойственных кинематографии.

В «Иудушке» экран по существу является лишь движущейся сценой. Правда, в отличие от театра в фильме по проселку движется коляска, показываются и пейзажи, но все это — лишь дополнительные, подсобные средства, к которым постановщик прибегает лишь в случае крайней необходимости В центре же постановки — павильон, выступающие на подмостках актеры. На игре актеров, на их репликах и диалогах, в сущности, и сконцентрирована вся сила фильмы.

И нужно сказать, что игра актеров действительно хороша. **В. Гардин** в роли Иудушки показывает себя изумительным мастером, разворачивающим сложнейшую гамму чувств и интонаций, религиозного ханжества, елейного лицемерия, стяжательской черствости, старческой немощности и цепкого угнетательства.

Но ошибка режиссера в том, что слову он приносит в жертву движение, жесту — пространство. Если не считать единственного своеобразно кинематографического кадра, когда стреноженные кони идут на поклон новой помещице Галкиной, то вся фильма представляет собой лишь движущуюся декорацию Движение вещей имеет в существе своем мертвенную неподвижность театрального реквизита, а пейзажи скорее смахивают на задники

Отказываясь от этого богатства, придерживаясь камерности, которая ничего не прибавляет в смысле художественной глубины (по сравнению с театром), постановщик чуть ли не возвращается к младенческим годам «живой фотографии». Это обеднение красок и приемов творчества далеко не компенсируется звучащей речью.

Социалистический реализм в кино должен проявляться в умножении его идейного богатства, в цельности социального содержания, при непременном условии использования всех средств и приемов, свойственных кинематографии. Не в обезличении ее особенностей, а в умножении и развертывании ее творческих приемов— подлинная предпосылка к созданию монументальных, реалистических кинопроизведений.

БОРИС ВЕТРОВ

ВСТРЕЧА С ДРУЗЬЯМИ

В кинохронике страстно бьется сердце нашей эпохи. Бесстрастный «человек с киноаппаратом» промчался по революции, чтобы исчезнуть. Сегодняшние «люди с киноаппаратами», прежде всего, строители. И то, что мы называем радостью творчества—это радость стройки, радость побед социализма, и участия в этих победах.

Эти победы свершаются ежедневно. В далекой заснеженной Сибири, в солнечном Узбекистане, на величественной плотине Днепрогэса, в молодом Хибиногорске, в большевистских колхозах, в горячем дыхании индустриальных гигантов, на строительных площадках всех строек Союза, кинохроникеры являются свидетелями и участниками этих побед, художественным документатором социализма.

Впереди наступления — партия. Командиры побед — неустанные, могучие, упорные, непоколебимые люди партии.

С ними, с секретарями партийных комитетов, начальниками политотделов, бригадирами ударных бригад, передовыми ударниками — первое слово кинохроникера на с'емке. Они подробно и взволнованно рассказывают о том, что бы «следовало показать». Открывают целый мир идей и чувств. Помогают осмыслить явления, развернувшиеся перед киноаппаратом.

Они говорят: вот это — ударная работа, новый быт, новая культура, новый человек, это — партия, это — социализм. И помогают кинохроникеру сказать об этом с экрана миллионному зрителю страны. Они учат хроникеров большевизму.

Когда пролетарская Москва принимала делегатов XVII партс'езда, в первых рядах встречающих были кинохроникеры. Как всегда, они были во всеоружии. Блестели обновленные аппараты.

Когда со всех уголков страны прибывали в столицу на с'езд великой партии Ленина—Сталина, на с'езд победителей, лучшие представители большевистской породы, с радостным волнением встречали кинохроникеры этих людей — старых знакомых, лучших друзей своих и руководителей.

Вот товарищ Хатаевич, секретарь Днепропетровского обкома. Когда для участия в первом областном слете колхозников-ударников в Днепропетровск прибыла бригада украинской хроники, он в первый же день принял ее у себя на квартире. Загруженный подготовкой к слету, к докладу, к тому же еще нездоровый, он внимательно выслушал бригаду, просмотрел колхозные очерки «Праздник зажиточности» и «Дед мороз», дал оценку фильмам, вскрыл смысл и содержание победы колхозов Днепропетровщины, направил работу бригады.

Вот тов. Лейбензон — еще недавно секретарь парторганизации Днепростроя, сейчас секретарь Запорожского ПК. На его груди — орден Ленина. Приехавшую на Днепрострой в напряженные дни стройки выездную кинoредакцию специальным решением парткома бросил на самый отстающий участок — линию передачи.

Завод им. Рыкова в Сталино задержал изготовление мачт для линии передачи. Линия передачи не была готова принять ток приближающейся к пуску ГЭС. Пуск Днепростроя был под угрозой.

...Оператора опустили в Котлован. Комсомольские бригады героически приближали историческую минуту — последний замес последнего кубометра бетона плотины. Устанавливались новые и новые мировые рекорды. Это был незабываемый праздник.

Оператор был в Котловане. Оператор был и в ГЭС, снял завершение оборудования станции. Здесь тоже были герои и рекорды. Об этом была сделана фильма.

С этой фильмой бригада выехала в Сталино. Рабочим завода им. Рыкова с экрана был пред'явлен социалистический счет героических строителей Днепростроя. Они требовали немедленно закончить мачты для готового к пуску гиганта.

С работы было снято все руководство завода, не сумевшее возглавить борьбу за выполнение заказа Днепростроя. Количество необходимых станков было удесятерено — их собрали со всех заводов. Взяли рекордный срок — три дня. И все мачты были готовы.

Телеграфно обратившись с призывом о помощи к комсомолу всех станций по пути Сталино—Днепрострой, выездная кинoредакция, возглавив состав с мачтами **за 3 дня — вместо 7 суток** — транспортировала его на Днепрострой и вручила т. Лейбензону.

И когда строительству первой очереди — Алюминькомбинату — кирпичные заводы задержали кирпич, т. Лейбензон бригадир кинoредакции режиссеру Левкову сказал только четыре слова:

«Товарищи, Алюминькомбинату нужен кирпич».

Снова бригада кинoредакции выехала на кирпичные заводы и привезла кирпич.

В дни, когда беспрерывно шли дожди, агитмасс партийного комитета т. **Дмитрусенко** ходил грустный. Он «страдал», нельзя было снимать.

— Ничего, ребята, ничего, сделаем,—ободрял он себя и истосковавшуюся по работе бригаду к которой его прикрепил партийный комитет. А когда появлялось солнце, он вместе с бригадой выезжал на места с'емок, оперативно помогал реализации с'емочного плана, утвержденного парткомом.

Чуткость и заботливость партийных организаций пронизывают всю творческую практику советской кинохроники в Башкирии и на Урале, на Северном Кавказе и Нижней Волге, в Грузии и на Дальнем Востоке, везде, где есть глаз хроники, даже на «Челюскине». Кинохроника действенно помогает успехам соцстроительства.

В самые горячие и сложные дни хлебозаготовок на Харьковщине, в кабинете культпропа Обкома КП(б)У был установлен кинопроектор. Почти ежевечерне работники Обкома просматривали с'емки, прибывавшие с фронта хлебозаготовок, и это было прекрасным дополнением к сводкам и отчетам уполномоченных. Наиболее важные кинодокументы о хлебозаготовках просматривали на заседаниях бюро и секретариата, вынося соответствующие решения в связи с отраженными в хронике фактами.

Обком КП(б)У был коллективным редактором всех выпусков украинской хроники о хлебозаготовках.

Политбюро ЦК КП(б)У в полном составе просматривало колхозные фильмы «Праздник зажиточности» и «Дед мороз». Оценка качества этих очерков, в частности указания т. Постышева, определили основные пути работы по колхозной тематике.

За годы, прошедшие между XVI и XVII с'ездами, кинохроника превратилась в один из могучих отрядов советского киноискусства.

Конкретное, внимательное и чуткое руководство партии обеспечило этот рост.

И вот, в вихре аплодисментов в долго несмолкаемых приветствиях великому водителю зажигаются юпитеры. Оператор выбирает точку. Оператор снимает.

Оператор снимает застывший в молчании зал. С'езд слушает отчеты о великих днях борьбы и стройки. С'езд намечает планы новых наступлений.

Для хроники это план нового отражения эпохи, тематический план, творческая программа.

Оператор снимает. Встречаются старые бойцы, соратники, товарищи, друзья...

РАМАН

МАКЕТЫ И СРОКИ

За последнее время усилились жалобы творческих работников Ленинградской фабрики Союзфильм на плохую работу технического отдела и ателье фабрики. С'емки останавливаются, и группы простаивают из-за отсутствия площади в ателье («Чапай»), по многу раз приходится переделывать декорации («Премия мира»). Это срывает план, удорожает картины.

Зам. зав. техническим отделом т. Пуш согласился с тем, что положение неблагополучно. Он привел ряд примеров, мешающих работе ателье, мешающих его возможности обслуживать с'емки. Очень мешает, — говорит т. Пуш, — производственная некультурность части режиссеров и художников.

Декорации строятся без макетов. Поэтому возникают недоразумения. Режиссер, не сумев разобраться в эскизе, требует переделки декорации, ссылаясь на несоответствие его замыслу. Был даже случай, когда режиссер перед с'емкой не узнал своей декорации.

Декорация, как правило, рассчитывается на с'емку с нескольких точек. Но режиссеры так часто меняют свои планы, что художники вместо углов декораций строят их целиком, что удорожает и затягивает работу и отнимает лишнюю площадь. Очень мешает работе бесплановость. Одна из наиболее пострадавших от простоя картин — «Чапай» — не сдала своевременно заявок, вследствие чего декорацию для нее, пришлось строить вне плана по специальному распоряжению дирекции.

Срывала все планы картина «Гроза». Для нее строили большие декорации, которые стояли недели из-за неприезда актеров из Москвы. Бывали случаи, когда вместо одного актера приезжал другой, и это заставляло внепланово и срочно строить декорацию.

Не успев снять некоторые детали в экспедиции, группа «Королевские матросы» дала заявку на постройку угла корабельной палубы. Но потом оказалось, что нужен не один угол, а несколько. Пришлось строить колоссальную декорацию в порядке дос'емок, вне всякого плана.

Приказ ГУКФ о введении генеральных планов, предусматривающих своевременную сдачу заявок и макетов, поможет улучшить работу. Уже первые шаги работы по генеральному плану дают хорошие результаты.

М.

„ЧАПАЙ“

Сценарий «Чапай» был пущен в производство еще в прошлом производственном году. Предполагалось даже, что фильма будет выпущена еще в 1933 г. Но до сих пор снято всего 5 проц. Режиссеры «Чапая» С. и Г. Васильевы сообщили, что так как сценарий был утвержден в конце лета, группа поздно выехала в экспедицию и попала в полосу дождей. За все время экспедиции было только 8 солнечных дней. Поэтому был сорван экспедиционный план. Решили перенести с'емки натуры на весну.

После возвращения из экспедиции группа оказалась в вынужденном простое, так как все ателье фабрики были заняты с'емками заканчивающихся картин. Группа получила задание составить генеральный план работы.

Но не ограничившись составлением календарного плана и заявок цехам, группа занялась серьезной проработкой каждой сцены сценария. Режиссеры совместно с художником и оператором делали эскизы каждого кадра, что облегчает и ускоряет им сейчас с'емочную работу. Это же позволило и художнику Махлису рассчитать эскизы не только на с'емку общих планов, как это делается обычно, но и на каждый отдельный кадр. За время простоя композитор т. Попов написал значительную часть музыкальных номеров. Он принимает непосредственное участие в работе группы, что позволит без задержек произвести озвучание.

К сожалению, не удалось в полном об'еме произвести репетиционные работы, — на фабрике нет помещения. Приходилось репетировать по домам, в Доме кино, где придется.

С. и Г. Васильевы считают, что подготовительная работа, проверенная группой, позволит провести с'емки «Чапая» быстро и с хорошим качественным результатом и несмотря на длительный простой, картина будет сдана в срок.

Л.

В ДВУХ ЗАЛАХ

Московские кинотеатры с каждым днем все ближе и ближе подходят к тому, чтобы стать подлинным местом культурного отдыха и развлечения.

Недавно большую работу в этом направлении проделал кинотеатр **«Межрабпом»** (б. Горн).

Все помещение кинотеатра обновлено и переоборудовано. В верхнем фойе зритель в ожидании сеанса может послушать неплохой концерт джаз-оркестра. Внизу имеется уютное кафе. Небольшая читальня изобилует литературой. В книжном киоске вы можете приобрести любую книжку. К вашим услугам консультация по киноработе и... парикмахерская.

Все три фойе и кафе радиофицированы.

В кинотеатре «Межрабпом» имеется второй зал для демонстрации немой и звуковой хроники или технической фильмы. В вечерние часы во втором зале обслуживают публику, ожидающую начала сеанса, а днем во втором зале идет программа для детей. Таким образом, днем до 7 ч. 30 м. вечера родители могут притти с ребенком и, оставив его на попечение специальных руководительниц, сами могут итти смотреть основную программу.

Свою культурную деятельность кинотеатр «Межрабпом» только начинает, а поэтому естественны ошибки. Не следует разрешать курить в читальном зале. Надо в читальне вместо громкоговорителя устроить штепселя и иметь наушники, ибо в читальне должна быть тишина. Нельзя устраивать выходные дни в дни работы. А то 31 января не было джаз-оркестра, консультации, не работал зал хроники.

ВАЛЬ

ТРАГЕДИЯ ОДНОЙ ТРАГИКОМЕДИИ

История постановки картины **«Премия мира»** на Ленинградской кинофабрике — прекрасная иллюстрация того, как плохая организация производства может сорвать планы и сроки, дезорганизовать всю работу с'емочной группы.

Картина «Премия мира» вступила в подготовительный период 11 марта 1933 года. К 31 марта был уже сделан рабочий сценарий. Эскизы, чертежи, костюмы и т. д. были закончены к 20 апреля. Вместо 10 июня группа была готова вступить в с'емочный период 10 мая — **на месяц раньше срока.** Группа имела все возможности для того, чтобы закончить с'емки в срок — к 15/IX **и в начале четвертого квартала сдать фильму.**

Режиссер **А. Г. Иванов** не раз обращал внимание руководства на то, что для сдачи картины в срок ему нужно только, чтобы подсобные цеха во-время, по плану сдавали заказы и не было перебоев с декорациями. Тов. **Кузин**—быв. зав. техническим отделом обещал это. Однако от обещаний до выполнения их оказалась «дистанция огромного размера». Даже те несколько декораций, которые были выполнены **почти** в срок, оказались такого низкого качества, что тормозили работу. Декорацию «Кабинет», например, приходилось перекрашивать перед каждой с'емкой, так как с нее сползала краска. Так начались мелкие задержки, выбивавшие из плана, но интенсивной работой группа старалась наверстать упущенные дни и еще надеялась уложиться в сроки.

Предел этим надеждам положил «случай» с большой декорацией «Зал холла». Строилась эта декорация... **месяца три.** Техбаза ссылалась на недостаток материалов, не клеилась работа по настилке пола, который никак не хотел получаться ровным. Однако вместо того чтобы сразу отказаться от постройки этой декорации, технический отдел каждый раз обещал сдать ее «на-днях». Группа снимала в это время мелкие павильоны, дос'емки и т. д., но главным образом **ожидала.**

Не ждала натура. Наступил сентябрь. После трех переделок техотдел заявил, что лучше «Зал холла» он сделать не может. Время было потрачено напрасно. Выявилась необходимость экспедиции на юг, в погоне за упущенной натурой. Группа выехала в Батум и провела там все натурные с'емки. 23 ноября группа вернулась из экспедиции. Но в это время на фабрике столкнулись сразу несколько фильм: «Гроза», «Иудушка Головлев», «Королевские матросы», картина к партконференции, и с'емку «Премии мира» снова отодвинули.

Первый с'емочный день состоялся 13 декабря. До середины января 1934 г. группе предоставили всего 8—9 с'емочных дней.

Опять начались задержки с материалами для декораций, с транспортом. В техотделе заявили, что доски закуплены, но нет транспорта для перевозки. Группа сама достала транспорт, но к этому времени оказалось, что досок нет. И вместо с'емочной работы группа занимается, главным образом, поиском материалов, составлением актов о простоях, бухгалтерией, обильной перепиской.

Осталось заснять 2 больших павильона — на 10—12 с'емочных дней. Стройка этих павильонов началась в январе, но готовы они едва на 10—15 проц. И снова каждый раз обещают сдать павильоны «на-днях». Финансовая же часть присылает группе один за другим **счета с удержанием за... простой павильонов!**

Режиссер задерган до того, что не в состоянии приступить к просмотру и монтажу заснятых материалов. В довершение — неполадки с пленкой. Попадаются куски по 10—15 метров, на которых не успевают отснять кадр. И главное — фабрика пленки указывает другие цифры, дезориентируя оператора. Результат—вынужденные перес'емки.

Группа сейчас не в состоянии наметить даже ориентировочный срок окончания работы...

И мы вправе спросить и техбазу и профсоюзную общественность фабрики: чем и как они об'ясняют такую трагедию с постановкой трагикомедии «Премия мира».

МИХ. БОРИСОВ

Ленинград.

57000 ЗРИТЕЛЕЙ

Кинотеатр «Ударник» — это лучший кинотеатр Москвы. Он не зря носит название образцового звукового кинотеатра. Он является первым зачинателем всех мероприятий, направленных на улучшение обслуживания зрителя.

Получив новую звуковую фильму «Иудушка Головлев», кинотеатр «Ударник» сумел культурно поднести эту фильму зрителю.

Все, начиная с внешнего оформления, помогает лучше воспринимать и усваивать фильму.

В фойе сделана выставка, посвященная Салтыкову-Щедрину. Дана его краткая биография, перечень его крупнейших произведений, зарисовки типов из романов и повестей Салтыкова-Щедрина. Перед началом концерта профессор **Кубиков** в кратком вступительном слове рассказывает об эпохе Салтыкова-Щедрина, его жизни и творчестве. Артист **Чистяков** читает рассказ Салтыкова-Щедрина **«Пискарь»**. Исполняются песни той эпохи и музыка.

Это ощутительно сказалось на сборах. **За 9 дней «Ударник» выручил 125 тыс. рублей, пропустил 57 тыс. зрителей.** За выходной день 30 января выручка достигла **23 тыс. рублей.**

Есть еще одно хорошее начинание. В кинотеатре «Ударник» при покупке билетов бесплатно дают либретто фильмы. Но это начинание смазано низким качеством литературного изложения. В либретто имеются такие перлы: «Он гонит **в грязную** пору крестьян в город». Или одним духом, без точек, напечатан такой безграмотный и бессмысленный набор слов: **«Старший сын его застрелился из-за отношения к нему отца, младший, проиграв казенные деньги, попадает на каторгу — отец отказался помочь ему, племянницы-наследницы ИЗГНАННЫЕ ИМ ВМЕСТО «ЧИСТОГО ИСКУССТВА» попав в атмосферу российской провинциальной оперетки, быстро идут ко дну и гибнут».**

Язык либретто — это ложка дегтя наглой халтуры в бочке меда.

ЛАШЕВ.

Ответственный редактор **М. Д. КОРОЛЬ**

ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м.—1 р., 3 м. — 3 р., 6 м. — 6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного сею срока.

РАСТУТ КОРПУСА „КИНОПЛЕНКИ“

ПРАВО НА ВНИМАНИЕ

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО—ОБЯЗАТЕЛЬСТВО РАБОЧИХ СТРОИТЕЛЬСТВА

Наша стройка — Казанская фабрика кинопленки — еще летом прошлого года включилась в соревнование строек Татарии. В этом соревновании мы были биты, ибо годовую программу в денежном выражении **недовыполнили на 17 проц., а в физическом об'еме еще больше.**

Немного у нас хороших бригад как бригады **Гришина, Панибратова, Горохова,** а больше плохих бригад, которые не выполняли и сейчас не выполняют свои планы, —это бригады: **Рязанова** (каменщики), **Назарова** (плотники), **Волковой** (подсобники) и др.

Сейчас выложены коробки зданий: учебно-экспериментальной станции (УЭС), котельной, механической, деревообделочной, пожарного депо, гаража, проходной, медпункта, но все они не закончены и процент их готовности колеблется от 30 до 70.

Особенно позорно идут работы по сооружению УЭС. До сих пор не закончены железобетонные работы. Надо уложить бетон в 2400 плит для перекрытия УЭС.

Мы не выполнили декабрьский план и еще хуже работали в январе.

Сейчас мы твердо решили покончить с плохой работой!

Включившись в производственный поход им. XVII с'езда партии, мы взяли на себя обязательство: **в 1 квартале полностью освоить строительную программу.**

Мы обязуемся не уходить с работы, пока не будет выполнено дневное задание.

Обязуемся дать высокое качество работ, для чего создадим в бригадах институт инспекторов по качеству, организуем ежедневную приемку работ. Ни одна работа без акта этих инспекторов не будет передаваться к оплате.

Обязуемся в I квартале полностью закончить все подготовительные работы по освоению программы 1934 года.

Обязуемся во-время закончить все строительные работы по УЭС и сдать ее под монтаж 15 марта.

Но все наши намерения могут повиснуть в воздухе, если мы сейчас же не перейдем от слов к делу, — по-большевистски не возьмемся за осуществление всех подготовительных мероприятий от которых зависит победа. Мы уже приступили к организованной вербовке рабочей силы, — в колхозы поехали наши вербовщики. Обком партии и СНК Татарии выделили наряды на местные стройматериалы, и мы ведем заготовку бутового камня волжского песка и гравия.

В то же время мы пред'являем свой счет ГУКФ и ФОКХТ. Они исключительно мало занимаются нашей стройкой, а она имеет право на большее внимание и помощь. Ведь не секрет, что многие товарищи из ГУКФ не знают, что же сделано на площадке.

Бригада арматурщиков **Панибратова** занята сейчас на укладке балок. Эти квалифицированные рабочие заняты работой не по специальности и не ведут арматурные работы только потому, что нет рабочих чертежей для коллоксилиновой группы, цехов основы, эмульсии и отделки. **Эти чертежи задерживает сектор капитального строительства ФОКХТ. Мы требуем немедленной их высылки.**

Темпы и качество работ в значительной мере зависят от наличия транспорта. **ГУКФ должен добиться, чтобы за строительством были закреплены, если не вертушка, то два десятка вагонов для подвозки стройматериалов. Надо увеличить и количество автотранспорта и забросить на площадку запасные части к нему.**

Постановлением СНК СССР наше строительство об'явлено ударным — **оно имеет право на ударное снабжение, не включение в число 150 при Центросоюзе.** Это особенно необходимо еще и потому, что стройка наша молода и своей продбазы, достаточно крепкой, у нее нет.

Скоро мы должны будем начать монтаж УЭС, **но размещение заказов на оборудование идет плохо, на многие машины нет рабочих чертежей, их задерживают сектор капитального строительства ФОКХТ** и управление капитального строительства ГУКФ.

Надо, наконец, раз и навсегда покончить с фондовыми мытарствами. Получаемые фонды проходят такой длинный и непонятный путь: от ГУКФ — к ФОКХТ, от ФОКХТ — к управлению фабрики, от управления фабрики — к управлению строительством, отсюда — в Татстройтрест, из треста — в Татснабсбыт, потом снова в Татстройтрест и, наконец, когда от фондов остаются лишь «рожки да ножки», их получает строительство!..

Выполнение напряженной программы второго года второй пятилетки требует от нас еще лучшего освоения и овладения техникой строительства. Кое-что мы уже делаем — **около сотни подсобников учатся на курсах плотников, штукатуров и др.** Наш лучший **«изотовец» бригадир Ф. Г. Панибратов взял на себя руководство техучебой и обучает арматурщиков.**

Мы включились в соревнование. Мы обязались работать по-большевистски, по-сталински.

Свои обязательства мы выполним и дадим стране в срок фабрику «Кинопленка»!

Рабочие строительства:

ПОЗДНЯКОВ, ЕФРЕМОВ, ЛЮБАВИН, ПАНИБРАТОВ, ПАТРИКЕЕВА, БЛОХИНА, ФАНДРАХМАНОВ, ЧИРУШСКИЙ, МИР-ЯКУБОВ, ВЛАЗНЕВА, ПАТРУШЕВА, МАЛЫШЕВ, ОБРУЧЕВ, ЯКОВЕНКО, ПОТАПОВ, ДАНИЛОВ, БУРСКАЯ и др (всего 37 подписей).



Недостроенный корпус механического цеха.

БРИГАДИР ПАНИБРАТОВ

Тихонько растягивая гармошку он сидел перед пылавшей печкой и в такт тихим звукам говорил:

— Надо было учесть при проектировании, что сборные конструкции потребуют механизмов.

Замечание Панибратова было вполне справедливо. Его бригаду, одну из самых лучших на стройке, арматурную бригаду, заставляют из-за отсутствия механизмов волочить на ломах двухсот-трехсотпудовые балки.

Панибратовцы. Они занимают половину барака — панибратовскую половину. Они вместе на работе, они вместе на отдыхе. Из 67 комсомольцев строительства—10 в бригаде Панибратова.

Сам Панибратов — потомственный почетный пролетарий. Свою карьеру он начал молотобойцем в Донбассе. Там же обучился арматурному делу и уже с 1926 года работает арматурщиком.

На строительство Казанской кинопленочной фабрики **Филипп Григорьевич Панибратов** — «профессор» арматурных дел, вожак бригады — вместе со всей бригадой пришел со стройки Кроличьего комбината. Его бригада и он сам пришли на стройку в порядке социалистической взаимопомощи. С первых же дней бригада Панибратова показала ударные темпы. В ноябре они дали 147 проц. нормы, в дакбре — 132 проц., а в январе они таскают балки — заменяют отсутствующие механизмы.

Панибратов бригадир своей бригады не только на производстве, но и в быту. Он обучает и воспитывает бригадников и после работы. В бригаде введена техническая учеба. «Профессор» Панибратов сам обучает новичков арматурному делу. А сейчас, когда нехватает арматурной работы панибратовцы во главе со своим бригадиром хотят обучаться второй профессии, чтобы при отсутствии работы по первой не сидеть сложа руки.

Немного на стройке бригад подобных Панибратову, но все же они есть. В Гришинском бараке в углу стоит знамя бригады плотников Гришина. Уже три месяца держит Гришинская бригада переходящее знамя. Получила бригада знамя за высокое качество работы, за быстрые темпы, за отличное выполнение тяжелых и ответственных заданий.

По этим двум бригадам равняется комсомольская бригада Позднякова. Эта бригада закрепилась на стройке до ее окончания и своей задачей поставила стать мастерами кирпичной кладки.

Комсомольцы Позднякова не падают духом и на другой работе. Так, когда их бросили на бетонирование монолита, они справились и с этим. А член бригады **Помогов,** из бывших беспризорников провел на работе целые сутки стремясь во что бы то ни стало выполнить большое и сложное задание.

Панибратовцы, гришинцы, поздняковцы — лучшие рабочие на строительстве. По ним должны равняться остальные. Ударная стройка должна вестись ударными темпами, руками ударных бригад.

И.

ДОРОГАЯ ВОДА



Полгода горе-строители возводили простейшую деревянную водонапорную вышку и бросили ее, недостроив. В ожидании вторичного начала строительства воду возят в бочках за 3 километра. Это обходится строительству в 22 тысячи рублей в месяц. Кроме того, зря расходуется транспорт и людской труд.

Уполн. Главлита—В-62185. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.